Ricordo di Milano 12 Agosto

EDGARDO CODAZZI

E

GUGLIELMO ANDREOLI

(Professore d'Armonia nel R. Conservatorio di Musica in Milano)

MANUALE

DI

ARMONIA

SECONDA EDIZIONE

CORREDATA DA 875 ESEMPI MUSICALI

DA 350 ESERCIZI PRATICI

E DA UNA BIBLIOGRAFIA

MILANO

Tipografia Editrice L. F. Cogliati

Corso P. Romana, 17

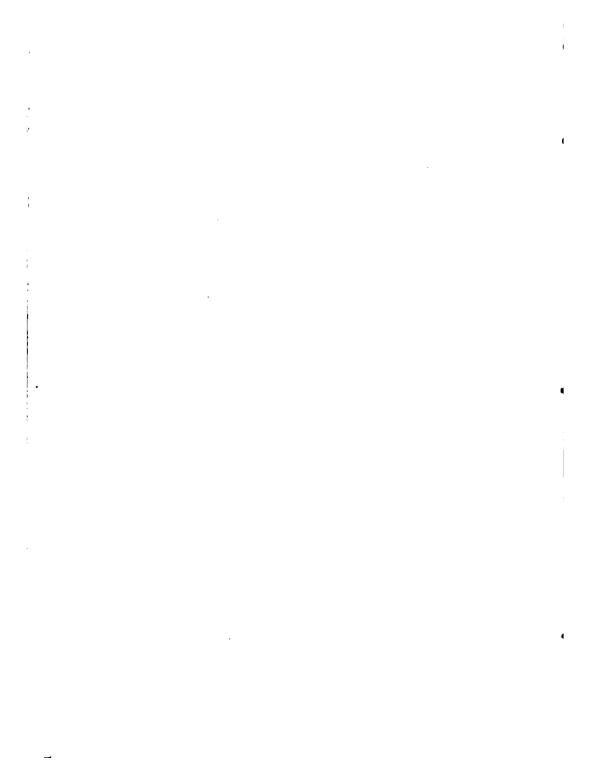
1903.

Gli esempi musicali e le tavole degli esercizii furono incisi dalla calcografia Romualdo Fantuzzi.

Il favore con cui fu accolto dal pubblico questo lavoro, fece sentire agli autori l'obbligo di non risparmiare fatica alcuna perchè la seconda edizione, colle migliorie, le correzioni e le aggiunte in essa introdotte, avesse a testificare la loro gratitudine verso tutti coloro che furono larghi di approvazione alla prima, e ne aiutarono la rapida diffusione.

I diversi capitoli furono quasi tutti, qual più qual meno, ritoccati, all'intento di renderne più agevole e più proficuo lo studio al principiante. Gli esempii, tolti dalle opere dei classici e dei moderni, furono aumentati di un centinaio. Infine fu più che raddoppiato il materiale offerto agli esercizii pratici dell'allievo, coll'aggiunta di partimenti per lo studio delle modulazioni, e di bassi estratti dalle opere di G. S. Bach.

Gli autori sperano di aver così risposto nel modo migliore ai lusinghieri giudizii della stampa, alla preziosa approvazione degli insegnanti e all'amichevole e generoso concorso dell'editore.

20 Settembre 1902.

Al Sig. Cav. Uff. Ercole Gnecchi

Carissimo Signore,

In questo volume, che noi Le offriamo in segno della nostra sincera amicizia, della nostra profonda stima e della nostra vivissima riconoscenza, non pretendiamo aver racchiusa tutta l'armonia. Dalla remota età di Terpandro e di Pitagora sono scorse parecchie decine di secoli, durante i quali e filosofi, e matematici, e musicisti, si affaticarono intorno ai multiformi problemi della generazione e della affinità dei suoni, — e queste pagine sarebbero troppo brevi a contenere, le nostre forze troppo scarse per tratteggiare la lunga serie di laboriose indagini, di geniali divinazioni, di errori talvolta felici, di aberrazioni inevitabili, di gloriose scoperte, che condussero la musica dall'antica lira a tre corde e dalla monodia greca, al canto fermo gregoriano, al contrappunto dei fiamminghi e di Palestrina, alla polifonia e all'orchestra moderna.

Nostro modesto proposito fu di presentare, a quanti si interessano di musica e bramano addentrarsi alcun poco nella ragione dei suoi procedimenti,

una esposizione rapida, ma fedele, dei risultati ultimi di quelle indagini e di quelle scoperte, atta a spiegare come il materiale sonoro, dapprima diretto a un fine semplicemente melodico, fosse poi raggruppato armonicamente in accordi, e quali leggi disciplinino l'impiego di questi aggruppamenti di suoni.

Queste leggi non volemmo ciecamente desumere dalle opere dei teorici che ci hanno preceduti, per quanto autorevole fosse la loro parola; ma le accettammo solo in quanto fossero confermate dalla pratica dei grandi compositori. E sebbene quì sentiamo di dovere una sincera parola di ossequente encomio e di gratitudine a quanti affaticarono le menti intorno alla teoria della musica, e ci dichiariamo loro debitori per quanto ci insegnarono, dobbiamo pure confessare che ogniqualvolta ci scoprimmo perplessi e dubbiosi davanti a precetti non corroborati dalla pratica dell'arte, finimmo sempre col ripudiare quelli per attenerci a questa.

Un vieto pregiudizio pretende che la teoria segni i confini inviolabili dell'arte.

Noi crediamo che la verità risieda piuttosto nella proposizione contraria; cioè — che la pratica dei grandi maestri faccia legge, e che la teoria registri, e, quando può, spieghi i dettami di quelli.

Lo Spencer, nel suo ultimo volume, ci rammenta un insegnamento invero non nuovo: — che ogni scienza deve essere sperimentale. E noi cercammo d'evitare gli inconvenienti di un dogmatismo sterile e meschino, applicando all'armonia il metodo sperimentale. Gli sperimentatori si chiamano Palestrina, Bach, Beethoven... e noi registriamo in queste pagine i risultati delle loro esperienze, gli insegnamenti che ne derivano.

Le numerose citazioni alle quali ascriviamo fin d'ora quel po' di valore che alla benevolenza degli studiosi piacerà — forse — di accordare al nostro lavoro, furono da noi contenute nella misura dello stretto necessario. E per ciò fare, fummo costretti ad ommettere gran numero di esempii di pregiati autori, che avremmo voluto chiamare a testimonianza dei nostri enunciati. Non preferenza di scuola o di nazione, non riguardi personali ci guidarono nella scelta degli esempii quì citati; ma solo la perspicuità loro, e la maggior convenienza, che, a parer nostro, essi presentassero per gli studiosi.

Dopo un rapido cenno intorno alla formazione delle nostre scale e alla ragione del temperamento eguale, entriamo in materia colla spiegazione degli intervalli, dei modi, dei toni e degli accordi consonanti.

In omaggio alla tradizione scolastica che vuole separato l'insegnamento delle armonie dissonanti diatoniche da quello delle armonie cromatiche, abbiamo dedicato speciali capitoli agli accordi diatonici di settima e di nona, — sebbene noi crediamo, e ci lusinghiamo di aver dimostrato, che tutti questi accordi derivino dalle armonie così dette *naturali,* generate dalla tonica, dalla dominante e dalla sopratonica, — sebbene sia certo che la distinzione fra musica diatonica e musica cromatica sia piuttosto artificiosa che rèale, in quanto che i processi diatonici siano d'uso costante anche nello stile cromatico, e qualche armonia cromatica faccia capolino pur nelle opere degli autori celebrati quali modelli dello stile diatonico.

Non accettando noi le teorie di *suoni cambiati*, di *suoni estranei tenuti durante parecchi accordi*, nè di *accordi alterati*, fummo condotti a cercare nelle

armonie di settima, di nona, di undecima e di tredicesima, generate dalla tonica, dalla dominante e dalla sopratonica, la ragione di fenomeni armonici da altri spiegati con ipotesi per noi inammissibili. Sarà questa la parte del nostro lavoro che potrà sollevare qualche obbiezione. Ma ci lusinghiamo di rispondere soddisfacentemente a queste, quando i nostri contradditori vogliano tener conto non solo del materiale fonico onde siano composti gli accordi in discussione, quasi essi fossero pure entità matematiche; ma ancora della loro generazione, e della funzione tonale da essi esercitata nel discorso musicale.

Esaurito lo studio della formazione degli accordi, dedichiamo i due ultimi capitoli alle modulazioni e al pedale.

In fine del volume diamo un buon numero di esercizii pratici, coi quali l'allievo imparerà a servirsi delle armonie spiegate nei diversi capitoli. Da soli questi esercizii non potrebbero bastare alla educazione dell'allievo; ma quando questi li abbia armonizzati e trasportati in varii toni, dovrà farsene modello per costruirne altri da sè. In questo modo, sorretto dai consigli di un abile maestro, l'allievo arriverà ad una completa padronanza del materiale offerto dall'armonia per l'espressione del pensiero musicale.

Infine, al momento di presentare agli studiosi queste pagine, sentiamo vivissimo e profondo il bisogno di tributare una parola d'imperitura riconoscenza al nostro compianto e venerato maestro — Antonio Bazzini, che ci fu guida amorosa nella paziente investigazione dei classici; sentiamo di compiere un dovere dichiarandoci debitori del dottor Alfred Day, del chiarissimo prof. Blaserna e del

sommo H. Helmholtz, dalle cui opere traemmo copiose notizie e insegnamenti preziosissimi per la compilazione del nostro lavoro.

Un ringraziamento cordiale dobbiamo pure al signor A. M. Cornelio, per le pazienti cure colle quali amichevolmente volle prestarci l'aiuto della sua esperienza, dirigendo la stampa di queste pagine.

A Lei, carissimo signor Ercole, che con mano amica volle tramutare le nostre informi cartelle nel presente volume, — a Lei, che ci concede l'onore di fregiare l'opera nostra con un nome caro per tanti titoli alle lettere, alla scienza, luminoso nella pratica del bene, — a Lei l'augurio che la sua munificenza possa tornare di vantaggio al serio studio dell'armonia, fondamento di ogni coltura musicale. Con questo augurio, non disinteressato, prendiamo commiato dal nostro lavoro, che amiamo per le fatiche che ci ha costato, perchè suggella la fraterna amicizia di due condiscepoli, perchè, raccomandato dal suo nome, è testimonianza dell'affettuosa gratitudine che a Lei ci lega.

Le stringiamo la mano.

Suoi devotissimi
GUGLIELMO ANDREOLI
EDGARDO CODAZZI

11 Aprile 1898.

INTRODUZIONE

I. — Il materiale con cui l'arte musicale costruisce le sue opere, è il suono. — Il suono è una sensazione prodotta da certi movimenti rapidissimi e periodici del corpo sonoro (corda, membrana, tubo, lamina, ecc.) chiamati vibrazioni. — Queste vibrazioni sono trasmesse dal corpo sonoro all'aria, la quale le comunica al nostro orecchio, che le traduce in sensazione sonora quando esse siano in numero non inferiore a sedici o venti per minuto secondo e non superiore a circa quarantamila nello stesso spazio di tempo.

II. — Fra l'immensa quantità di suoni percepiti dal nostro orecchio, l'arte musicale sceglie sol quelli che per la loro intensità, per il loro timbro e per la loro intonazione meglio si prestano a raggiungere il fine estetico al quale essa li dirige.

Noi non avremo ad occuparci, in questo nostro studio, della scelta fatta in rapporto all'intensità e al timbro dei diversi suoni musicali. Invece faremo oggetto delle nostre ricerche i criterii che guidarono i musicisti, dalle più remote età fino ai nostri giorni, alla scelta dei suoni musicali in rapporto alla loro intonazione, o, in altre parole, al maggiore o minore loro grado di acutezza o di gravità.

In ordine assoluto la musica non si vale dei suoni

prodotti da un numero di vibrazioni inferiore a circa quaranta per minuto secondo, perchè sebbene percepibili dall'orecchio, sono troppo gravi e non abbastanza determinati; nè di quelli superiori a circa quattromila vibrazioni per minuto secondo, perchè troppo acuti, striduli, e non meno indeterminati, per il nostro orecchio, dei suoni troppo gravi.

In ordine relativo a un suono liberamente preso come base del loro sistema musicale, i musicisti dovettero fare un' altra scelta, atta a dar forma artistica al ricchissimo materiale offerto dalle voci e dagl' istrumenti nei suoni compresi fra le quaranta e le quattromila vibrazioni al minuto secondo. E, nel plasmare questo informe materiale, essi dovettero seguire principii puramente musicali, non suggeriti da considerazioni tecniche di solidità o di resistenza, o da considerazioni di utilità, come nell' architettura; non dettate dall'imitazione della natura, come nelle arti plastiche; nè da un significato simbolico già dato ai suoni, come nella poesia. La musica gode, nell' impiego dei suoi materiali, di una libertà, se non sconfinata, certo più larga di ogni altra arte. Ma in questa stessa libertà risiede il germe di maggiori difficoltà nel far buon uso della materia artistica; e questa è la ragione per cui, mentre le altre arti assursero ad altissimo grado di perfezione fin dalla più remota antichità, il perfezionamento della musica fu tardo e lento, e quest' arte non raggiunse un pieno sviluppo se non in epoca relativamente a noi vicina.

III. – Tanto nella nostra musica, quanto in quella dei popoli barbari o civili di cui serbiamo memoria, la altezza del suono, nelle successioni melodiche, varia per gradi, passando dall'un grado all'altro senza strisciare attraverso i valori dell' intonazione interposti fra grado e grado.

Perchè il movimento melodico sia percepito e abbia

un significato, è necessario che la lunghezza del tempo impiegato, non meno che la differenza d'altezza del suono, possano essere misurati, e perciò il movimento melodico deve farsi per gradi regolari, fissi e determinati tanto nel tempo (ritmo), quanto nell'altezza del suono (intonazione).

Scegliere nel numero infinito di valori che può prendere l'altezza del suono percepito dall'orecchio, certi intervalli determinati sui quali deva operarsi il movimento melodico, equivale al costruire una scala musicale, e la scelta di questi intervalli costituì nelle varie età un problema che trovò diverse soluzioni, secondo il genio particolare dei diversi popoli, secondo la loro coltura e secondo lo sviluppo della loro musica, producendo così scale più o meno perfezionate, che allo studioso indagatore rivelano, con sufficiente approssimazione, il maggiore o minore grado di perfezione raggiunto dall'arte a cui quelle scale servirono di fondamento e di base; perchè esse scale non furono mai il prodotto del caso o del capriccio, sibbene quello dell'attività musicale di parecchi secoli; esse non furono stabilite prima della musica, ma con questa nacquero e con questa si svilupparono.

IV. — La fisica ci insegna che il maggiore o minore grado di acutezza del suono dipende unicamente dal numero delle vibrazioni da cui è prodotto. Un dato numero di vibrazioni produrrà sempre lo stesso suono: così due suoni avranno perfettamente la stessa intonazione, anche se emessi da due diversi corpi sonori, quando ambedue diano un numero eguale di vibrazioni.

Due suoni, invece, formeranno una ottava, quando il più acuto faccia un numero di vibrazione doppio del più grave. Un numero triplo produrrà la duodecima acuta (quinta dell'ottava superiore) del suono più grave.

Inversamente se dividiamo per due o per tre il numero delle vibrazioni, otterremo l'ottava più bassa o la duodecima bassa del suono dato.

Questi fatti si esprimono dicendo che due suoni in ottava sono prodotti da due numeri di vibrazioni, i quali stanno fra loro in rapporto di 1 : 2; o, più semplicemente, che l'ottava è data dal rapporto 1 : 2; che la duodecima è data dal rapporto 1 : 3; la quinta dal rapporto 2 : 3; l'ottava bassa dal rapporto 1 : $^1/_2$ eguale a 2 : 1; la duodecima bassa da quello di 1 : $^1/_3$ = 3 : 1, e la quinta bassa dal rapporto 1 : $^2/_3$ = 3 : 2.

Se paragoniamo il rapporto di duodecima 1 : 3 con quello della doppia ottava 1 : 4, oppure quello di quinta 2 : 3, con quello di ottava 2 : 4, troveremo che il rapporto di quarta (distanza fra la duodecima e la quindicesima, o tra la quinta e l'ottava) è espresso da 3 : 4 (1).

Se paragoniamo fra loro i rapporti della quarta e della quinta, 6 : 8 e 6 : 9, troveremo che il rapporto di tono (distanza fra la quarta e la quinta) è espresso da 8 : 9.

Non fu che in seguito alle ricerche iniziate da Galileo, da Newton, da Eulero e da Bernouilli, che si conobbero le leggi delle vibrazioni delle corde, che si scoprì come i rapporti semplici delle lunghezze della corda siano i rapporti inversi del numero delle vibrazioni dei suoni, e che per conseguenza essi si applicano agli intervalli di tutti gli strumenti di musica, e non solo a quelli delle corde vibranti.

Molti secoli prima che la scienza si fosse impadronita del fenomeno delle vibrazioni e della loro misura, Pitagora insegnava che l'acutezza dei suoni sta in ragione inversa della lunghezza delle corde da cui sono prodotti, e che, perchè due corde della stessa natura, sot-

---

(1) Il rapporto della quarta si ottiene più semplicemente cercando il complemento all'ottava (rivolto) della quinta, cioè innalzando di una ottava, raddoppiando, il primo termine del rapporto della quinta.

2 : 3 rapporto della quinta
3 : 4 » » quarta.

toposte alla stessa tensione, ma di lunghezza ineguale, possano dare le consonanze perfette di ottava, di quinta e di quarta, occorre che le loro lunghezze rispettive stiano fra loro in rapporto di 2 : 1, di 3 : 2 e di 4 : 3.

Sono gli stessi fatti enunciati più sopra in rapporto al numero delle vibrazioni, invece che alla lunghezza delle corde.

Per queste misure i musicisti greci si valevano di uno strumento particolare, detto *monocordo*, formato da una sola corda tesa su una cassa risonante, segnata da una scala graduata, per collocarvi esattamente il ponticello col quale dividere la corda nelle frazioni volute.

V. — Queste rudimentali nozioni di acustica sono sufficienti a spiegare due diversi sistemi musicali; la scala gaelica e la scala pitagorica. La prima servì alle melodie dei bardi scozzesi, irlandesi e probabilmente anche a quelle cantate sul continente da altri popoli della famiglia celtica; e la seconda fu la base della musica degli antichi greci, e, per graduali trasformazioni, operate a poco a poco mercè i tentativi empirici degli artisti e le ricerche sistematiche dei teorici, diede origine alla scala esatta e alla scala temperata, ora in vigore presso tutti i popoli civili.

Se partiamo da un suono iniziale, che noi chiameremo *do*, espresso da un numero di vibrazioni = 1, la sua quinta, *sol*, sarà espressa da $^3/_2$, e la quinta di questa, *re*, sarà espressa da $^9/_4$. Inversamente possiamo scendere dal *do* di due altre quinte, e troveremo i suoni *fa* e *si*♭ espressi da $^2/_3$ e $^4/_9$.

Abbiamo così la serie di cinque suoni disposti per quinte:

si♭^{0}	*fa*^{1}	*do*^{2}	*sol*^{2}	*re*^{3}
$^4/_9$	$^2/_3$	1	$^3/_2$	$^9/_4$

Ma una serie di suoni disposti per quinte non si presta alle esigenze della melodia e delle voci, le quali

amano muoversi per intervalli non troppo lontani. Perciò converrà alzare di una ottava i due suoni più bassi, il *si* ♭ e il *fa*, e abbassare di una ottava il suono più acuto, il *re*, per ottenere la serie:

si ♭^{1}	*do*^{2}	*re*^{2}	*fa*^{2}	*sol*^{2}
$8/9$	1	$9/8$	$4/3$	$3/2$

la quale, completata coll'aggiunta dell'ottava del suono più basso:

si ♭^{1}	*do*^{2}	*re*^{2}	*fa*^{2}	*sol*^{2}	*si* ♭^{2}
$8/9$	1	$9/8$	$4/3$	$3/2$	$16/9$

ci offre una scala che riesce strana al nostro orecchio, per la mancanza di semitoni, per il rapporto dissonante delle due terze minori *re — fa*, e *sol — si* ♭, $32/27$ $(= 4/3 : 9/8)$, mentre noi abbiamo per questo intervallo il rapporto molto più semplice e consonante di $6/5$; e per la terza maggiore *si* ♭ *re*, che si trova nel rapporto dissonante di $81/64$ $(= 9/8 : 8/9)$, mentre noi abbiamo adottato per questo intervallo il rapporto di $5/4$ $(= 80/64)$. Tuttavia questa scala bastò alla attività musicale di un gran popolo, sensibilissimo all'incanto della melodia e presso il quale questa fu sempre tenuta in grande onore.

Non è questo il luogo di citare alcune melodie scozzesi o irlandesi per mostrare quanto si possa ottenere da una scala siffatta. Ma potremo farci una sufficiente idea delle proprietà e della ricchezza di questa scala pensando che ognuno dei cinque suoni, onde è composta, può esser preso come suono iniziale, dando origine così a questi cinque modi:

si ♭^{0}	*do*^{1}	*re*^{1}	*fa*^{1}	*sol*^{1}	*si* ♭^{1}
$8/9$	1	$9/8$	$4/3$	$3/2$	$16/9$

do^1	*re*^{1}	*fa*^{1}	*sol*^{1}	*si* ♭^{1}	*do*^{2}
1	$9/8$	$4/3$	$3/2$	$16/9$	2

re^1	*fa*^{1}	*sol*^{1}	*si*♭^{1}	*do*^{2}	*re*^{2}
$9/8$	$4/3$	$3/2$	$16/9$	2	$18/8$ $(= 9/4)$
fa^1	*sol*^{1}	*si*♭^{1}	*do*^{2}	*re*^{2}	*fa*^{2}
$4/3$	$3/2$	$16/9$	2	$9/4$	$8/3$
sol^1	*si*♭^{1}	*do*^{2}	*re*^{2}	*fa*^{2}	*sol*^{2}
$3/2$	$16/9$	2	$9/4$	$8/3$	3

La dimostrazione sarà ancora più evidente se trasportiamo nel tono di *do* queste cinque forme, o tropi, o modi, che dir si voglia, e allora avremo:

do	*re*	*mi*	*sol*	*la*	*do*
1	$9/8$	$81/64$	$3/2$	$27/16$	2
do	*re*	*fa*	*sol*	*si*♭	*do*
1	$9/8$.	$4/3$	$3/2$	$16/9$	2
do	*mi*♭	*fa*	*la*♭	*si*♭	*do*
1	$32/27$	$4/3$	$128/81$	$16/9$	2
do	*re*	*fa*	*sol*	*la*	*do*
1	$9/8$	$4/3$	$3/2$	$27/16$	2
do	*mi*♭	*fa*	*sol*	*si*♭	*do*
1	$32/27$	$4/3$	$3/2$	$16/9$	2

I principali difetti di questa scala sono: la debole coesione tonale dei varii suoni fra loro; la mancanza di semitoni e quindi di sensibile; e, infine, i rapporti troppo complicati delle terze maggiori e minori, rapporti che si oppongono allo sviluppo dell'armonia, la quale trova consonanti solo gli intervalli composti di suoni il cui rapporto sia semplice, cioè espresso dai numeri:

$1:2 \quad 2:3 \quad 3:4 \quad 4:5 \quad 5:8 \quad 5:6 \quad 3:5$ (1).

---

(1) Pare che anche i Chinesi praticassero una scala generata dalla progressione 1, 3, 9, 27, 81, la quale, dato *do* = 1, equivale alla serie: *do, sol, re, la, mi*. Vedi:

J. A. M. de Moyria de Maillac, *Histoire Générale de la Chine, ou Annales de cet Empire*, trad. du Thoung-Kian-Kangmou. Paris, 1777-83 (dodici vol. in 4), sezioni 128 a 148 e sezione 186.

P. Amiot, *De la Musique des Chinois* (nelle *Mémoires concernant les Chinois*, vol. VI, pag. 118 e seg.). Vi si parla della suaccennata progressione, esposta da Hoai-Nan-Tsée circa un secolo prima dell'èra volgare.

VI. — I Greci pure svilupparono la loro scala da un sistema di quinte. Partendo dal suono iniziale, che noi potremo chiamare *do,* salirono per cinque quinte, e, aggiungendo a queste la quinta bassa del *do,* ottennero la seguente serie:

fa^0	do^1	sol^1	re^1	la^2	mi^3	si^3
$^2/_3$	1	$^3/_2$	$^9/_4$	$^{27}/_8$	$^{81}/_{16}$	$^{243}/_{32}$

I suoni di questa serie, riuniti nella stessa ottava, alzando il primo e abbassando gli ultimi quattro, ci danno la scala:

do^1	re^1	mi^1	fa^1	sol^1	la^1	si^1	do^2
1	$^9/_8$	$^{81}/_{64}$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^{27}/_{16}$	$^{243}/_{128}$	2

Si pretende che l'ultima quinta, il *si,* sia stata aggiunta da Pitagora, e questa sarebbe la ragione per cui questa scala fu detta pitagorica.

Se esaminiamo i rapporti di ciascun suono, non col suono iniziale *do*, ma col suono immediatamente vicino, troveremo:

re *do*
$^9/_8 : 1 = {}^9/_8$ tono
mi *re*
$^{81}/_{64} : {}^9/_8 = {}^9/_8$ tono
fa *mi*
$^4/_3 : {}^{81}/_{64} = {}^{256}/_{243}$ semitono pitagorico o limma
sol *fa*
$^3/_2 : {}^4/_3 = {}^9/_8$ tono
la *sol*
$^{27}/_{16} : {}^3/_2 = {}^9/_8$ tono
si *la*
$^{243}/_{128} : {}^{27}/_{16} = {}^9/_8$ tono
do *si*
$2 : {}^{243}/_{128} = {}^{256}/_{243}$ semitono pitagorico o limma.

Anche in questa, come nella scala gaelica, troviamo una terza e una sesta, *do-mi* e *do-la*, in rapporto complicato e quindi dissonante, col suono iniziale *do*. Da ciò l'impossibilità di piegare questa scala alle esigenze dell'armonia, la quale non può svilupparsi con le sole consonanze di quarta e di quinta.

Anche nella scala pitagorica, come nella gaelica, la coesione tonale dei varii suoni è molto debole, avendo essi una parentela molto lontana col suono fondamentale, il quale non è il *do*, come comunemente si crede, ma il *fa*, primo termine della serie di quinte da cui la scala pitagorica trae origine. Vantaggio grande, in confronto della scala gaelica, è la presenza di due semitoni, sebbene questi siano molto più piccoli del nostro semitono ($^{16}/_{15}$), essendo i suoni *mi* e *si*, della scala pitagorica, sensibilmente più alti dei gradi corrispondenti nella nostra scala.

La generazione per quinte si prestava molto bene ad accordare la lira di otto corde colla quale solevano i Greci accompagnare i loro canti, e questa considerazione deve aver contribuito a far loro accettare tale sistema.

Divisa l'ottava in due tetracordi, essa si presentava così:

Tetracordo superiore	*mi*	nete
	re	paranete
	do	trite
	si	paramese
Tetracordo inferiore	*la*	mese (suono centrale)
	sol	lichanos
	fa	parhipate
	mi	hipate

A questi due si potevano aggiungere altri tetracordi in alto e in basso, per mezzo delle ottave dei suoni che li compongono, presentando sempre una serie regolare

di toni e di limma, e formando il così detto sistema immutabile.

nete hyperbolaion	*la*	tetracordo			
paranete hyperbolaion	*sol*	sopranumerario			
trite hyperbolaion	*fa*	(*tetr. hyperbolaion*)			
nete diezeugmenon	*mi*	tetracordo			
paranete diezeugmenon	*re*	disgiunto	nete synemmenon	*re*	tetracordo congiunto (*tetr. synemmenon*)
trite diezeugmenon	*do*	(*tetr. diezeug-*	paranete synemmenon	*do*	
paramese	*si*	*menon*)	trite synemmenon	*si* ♭	
			mese	*la*	
mese	*la*	tetracordo			
lichanos meson	*sol*	medio			
parhypate meson	*fa*	(*tetr. meson*)			
hypate meson	*mi*				
lichanos hypaton	*re*	tetracordo grave			
parhypate hypaton	*do*	(*tetr. hypaton*)			
hypate hypaton	*si*				
proslambanomenos	*la*	suono aggiunto.			

In ogni pezzo di musica si impiegava solamente una parte di questi suoni, alla quale doveva corrispondere l'accordatura della lira da otto corde. Le differenti ottave così ottenute, eran dette *modi* o *tròpi* e si crede fossero distinte dai seguenti nomi:

Modo lidio, (1) *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*
Modo frigio, *re, mi, fa, sol, la, si, do, re*

---

(1) Glareano, nel suo Dodecachordon distingueva dodici toni, sei autentici e sei plagali. Ai primi proponeva i seguenti nomi:

Jonico, *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*
Dorico, *re, mi, fa, sol, la, si, do, re*
Frigio, *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi*
Lidio, *fa, sol, la, si, do, re, mi, fa*
Misolidio, *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol*
Eolio, *la, si, do, re, mi, fa, sol, la.*

Modo dorico, *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi*
Modo ipolidio (sintonolidio), *fa, sol, la, si, do, re, mi, fa*
Modo ipofrigio (ionico), *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol*
Modo ipodorico (eolio), *la, si, do, re, mi, fa, sol, la*
Modo misolidio, *si, do, re, mi, fa, sol, la, si, (do?)*

I progressi della musica greca condussero alla trasposizione di questa scala; altri suoni furono introdotti per dividere l'intervallo di tono ($^9/_8$), e anche il semitono così ottenuto fu diviso in quarti di tono, dando origine al genere cromatico e al genere enarmonico.

Dalle notizie oscure e confuse che ci tramandarono gli antichi, pare che i Greci giungessero anche alla conoscenza e alla pratica del rapporto semplice della terza armonica ($^5/_4$) sostituito alla terza pitagorica ($^{81}/_{64}$), ma in ogni modo sembra fuori di discussione che essi non praticarono mai una musica polifonica quale noi l'intendiamo.

VII. — Dalla Grecia il sistema Pitagorico passò in Italia, ed esso diede norma ai canti delle primitive chiese cristiane. Riformato e ristabilito per cura di Ambrogio vescovo di Milano, e, secondo una tradizione fortemente scossa dalla critica moderna, di papa Gregorio, si diffuse per tutto l'occidente, e verso il X secolo ebbero luogo i primi tentativi di musica polifonica, consistenti nell'intrec-

---

Questi nomi, proposti da Glareano, sono certamente falsi, gli altri meritano poca fede, e miglior partito sarebbe di adottare la nomenclatura proposta da Helmholtz:

Modo maggiore, *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*
Modo di quarta, *do, re, mi, fa, sol, la, si* b, *do*
Modo di settima, *do, re, mi* b, *fa, sol, la, si* b, *do*
Modo di terza
o modo minore, *do, re, mi* b, *fa, sol, la* b, *si* b, *do*
Modo di sesta, *do, re* b, *mi* b, *fa, sol, la* b. *si* b, *do*
Modo di seconda, *do, re* b, *mi* b, *fa, sol* b, *la* b, *si* b, *do*
Modo di quinta, *do, re, mi, fa* ♯ *sol, la, si, do.*

ciare due o più melodie in modo che potessero essere eseguite contemporaneamente.

Troppo in lungo ci trarrebbe l'esposizione, anche sommaria, di questi tentativi, dell'influenza da essi esercitata sul sistema musicale e delle aberrazioni a cui diedero origine.

Il risultato loro più importante per noi, fu quello di sostituire agli intervalli troppo complicati e quindi dissonanti della scala pitagorica, gli intervalli semplici e consonanti, suggeriti dalla risonanza armonica delle divisioni in parti aliquote della corda vibrante.

Facendo vibrare una corda, essa dà un suono, che diremo fondamentale, o primo, prodotto dalle vibrazioni della corda intera. Ma questa può dividersi, facendo dei *nodi*, nelle sue parti aliquote, cioè a metà, a un terzo, un quarto, un quinto, ecc.; e ciascuna di queste frazioni della corda, vibra contemporaneamente, dando origine così a certi suoni secondari, detti anche armonici, o concomitanti, o parziali. La loro presenza o mancanza, la maggiore o minore sensibilità di taluni di essi, è causa della diversità di timbro dei vari strumenti e delle varie voci.

Prestando sufficiente attenzione, è facile notare alcuni di questi suoni quando vibri una corda di pianoforte o di uno strumento ad arco. Ma essi si rivelano più chiaramente al nostro orecchio se noi facciamo vibrare una sola frazione della corda (1). Allora non udiamo più il suono primo o fondamentale, perchè la corda non vibra più nella sua integrità; ma se vibra la metà della corda, avremo il secondo suono, l'ottava 1 : 2; se vibra un terzo della corda avremo il terzo suono, la duodecima 1 : 3, e così via secondo la tavola quì esposta:

---

(1) La diteggiatura degl' istrumenti ad arco si basa su questo fenomeno.

Porzione della corda	suoni armonici	INTERVALLO	RAPPORTO
1/2	2°	Ottava	1 : 2
1/3	3°	Quinta dell' ottava	1 : 3
1/4	4°	Seconda ottava	1 : 4
1/5	5°	Terza maggiore della seconda ottava	1 : 5
1/6	6°	Quinta della seconda ottava	1 : 6
1/7	7°	Settima minore della seconda ottava	1 : 7 (1)
1/8	8°	Terza ottava	1 : 8
1/9	9°	Seconda della terza ottava	1 : 9
1/10	10°	Terza della terza ottava	1 : 10
1/11	11°	Undecima o quarta naturale della terza ottava	1 : 11 (2)
1/12	12°	Quinta della terza ottava	1 : 12
1/13	13°	Sesta maggiore della terza ottava	1 : 13 (3)
1/14	14°	Settima minore della terza ottava	1 : 14
1/15	15°	Sensibile o settima maggiore	1 : 15

Sostituendo ai rapporti dissonanti della scala pitagorica il rapporto consonante di terza maggiore, dato dal

(1) La settima minore così ottenuta è più bassa di quella adottata nella scala armonica, colla quale sta in rapporto di 35 : 36.
(2) L' undecimo suono è più alto della quarta naturale adottata nella scala armonica, colla quale sta in rapporto di 33 : 32.
(3) Il tredicesimo suono è alquanto più basso della sesta maggiore dell scala armonica, colla quale sta in rapporto di 39 : 40.

quinto armonico, per ottenere il terzo, il sesto e il settimo grado della scala, fu possibile la lenta trasformazione dei tropi o modi greci nella nostra scala armonica:

do,	*re,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*do*
1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2

nella quale è chiaramente apprezzabile e ben definita la coesione tonale, derivante dall' affinità di tutti i suoni col loro generatore (tonica), *affinità che è il principio fondamentale su cui riposa l'arte moderna.* In questa scala, la funzione della sensibile, opposta a quella della quarta naturale, accentò viemmeglio la preponderanza della tonica; e la presenza delle consonanze di terza maggiore e minore, di sesta maggiore e minore, rese possibile il largo e maraviglioso sviluppo preso dalla polifonia negli ultimi secoli.

Dalla trasformazione dei modi greci (o toni del canto fermo) si ottenne altresì una seconda forma, non meno importante, della scala armonica, sostituendo ai rapporti $^{81}/_{64}$ $^{27}/_{16}$ e $^{243}/_{128}$ il rapporto di terza minore, formata dal quinto armonico (*mi*) col sesto (*sol*) $^3/_2 : {^5/_4} = {^6/_5}$ e perciò chiamata scala minore.

do,	*re,*	*mi* ♭,	*fa,*	*sol,*	*la* ♭,	*si* ♭,	*do* (1)
1	$^9/_8$	$^6/_5$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^8/_5$ $\left(=\frac{4}{3}\times\frac{6}{5}\right)$	$^9/_5$ $\left(=\frac{3}{2}\times\frac{6}{5}\right)$	2

Per evitare le frazioni possiamo moltiplicare queste espressioni per 120,

do,	*re,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*do*
120	135	150	160	180	200	225	240
do,	*re,*	*mi* ♭,	*fa,*	*sol,*	*la* ♭,	*si* ♭,	*do*
120	135	144	160	180	192	216	240

---

(1) L'influenza della sensibile modificò ancora, nella pratica, questa forma minore, producendo la scala

do,	*re,*	*mi* ♭,	*fa,*	*sol,*	*la* ♮,	*si* ♮,	*do*
1	$^9/_8$	$^6/_5$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2

ottenendo in numeri interi il rapporto proporzionale delle vibrazioni da cui sono prodotti i differenti suoni.

suoni	ottava di 16 piedi	ottava di 8 piedi — (*do* basso del violonc.)	ottava di 4 piedi — (*do* basso della viola)	ottava di 2 piedi — (*do* basso del soprano)	ottava di 1 piede	ottava di 1/2 piede	ottava di 1/4 di piede
do	32,4	64,8	129,6	259.2	518,4	1036,8	2073,6
re	36,45	72,9	145,8	291,6	583,2	1166,4	2332,8
mi♭	38,88	77.76	155,52	311,04	622,08	1244,16	2488,32
mi	40,5	81	162	324	648	1296	2592
fa	43,2	86,4	172,8	345,6	691,2	1382,4	2764,8
sol	48,6	97,2	194,4	388,8	777,6	1555,2	3110,4
la♭	51,84	103,78	207,56	415,12	830,24	1660,48	3320,96
la	54	108	216	432	864	1728	3456
si♭	58,32	116,64	233,28	466,56	933,12	1866,24	3732,48
si	60,75	121,50	243	486	972	1944	3888

Che se invece preferiamo avere il numero reale di vibrazioni per minuto secondo, troveremo per le diverse

ottave i numeri espressi nella tavola stampata più su, calcolati in rapporto al *la* (secondo spazio in chiave di violino) di 432 vibrazioni intere (1).

VIII. — Abbiamo già notato, nel § VI, che i diversi gradi della scala pitagorica si trovano tutti in intervallo di tono ($^9/_8$) o di limma ($^{256}/_{243}$) col grado immediatamente vicino.

Nella scala armonica, o esatta, o di Zarlino che chiamar si voglia, la cosa procede alquanto diversa.

Paragoniamo fra loro i diversi gradi della scala maggiore e minore.

SCALA MAGGIORE	SCALA MINORE
re-do $^9/_8 : 1 = {}^9/_8$	
mi-re $^5/_4 : {}^9/_8 = {}^{40}/_{36} = {}^{10}/_9$	*mi♭-re* $^6/_5 : {}^9/_8 = {}^{48}/_{45} = {}^{16}/_{15}$
fa-mi $^4/_3 : {}^5/_4 = {}^{16}/_{15}$	*fa-mi♭* $^4/_3 : {}^6/_5 = {}^{20}/_{18} = {}^{10}/_9$
sol-fa $^3/_2 : {}^4/_3 = {}^9/_8$	
la-sol $^5/_3 : {}^3/_2 = {}^{10}/_9$	*la♭-sol* $^8/_5 : {}^3/_2 = {}^{16}/_{15}$
si-la $^{15}/_8 : {}^5/_3 = {}^{45}/_{40} = {}^9/_8$	*si♭-la♭* $^9/_5 : {}^8/_5 = {}^{45}/_{40} = {}^9/_8$
do-si $2 : {}^{15}/_8 = {}^{16}/_{15}$	*do-si♭* $2 : {}^9/_5 = {}^{10}/_9$

e troveremo fra il primo e secondo, fra il quarto e quinto, fra il sesto e settimo grado della scala maggiore l'intervallo di tono pitagorico ($^9/_8$); fra il secondo e il terzo, fra il quinto e il sesto un altro intervallo ($^{10}/_9$), alquanto più piccolo, che noi chiameremo *tono minore*, e fra il terzo e il quarto, il settimo e l'ottavo un intervallo molto più semplice e più largo del *limma* pitagorico, espresso dal rapporto $^{16}/_{15}$, che noi chiameremo *semitono*.

Ma siccome il rapporto tra la terza minore, *do-mi* ♭ (5 : 6), e la terza maggiore *do-mi* ♮ (4 : 5) ci dà un altro semitono espresso dal rapporto $^{25}/_{24}$ ($= {}^5/_4 : {}^6/_5$) e quindi

(1) I Francesi, che calcolano per mezze vibrazioni, danno per lo stesso *la* il numero di 864.

più piccolo del semitono $^{16}/_{15}$, noi chiameremo *semitono maggiore* il semitono diatonico *si-do* (15 : 16) e *semitono minore* il semitono cromatico *mi* ♭ *-mi* ♮ (24 : 25).

Dunque nella scala esatta maggiore, invece di cinque *toni* e due *limma,* abbiamo tre toni pitagorici o maggiori ($^{9}/_{8}$), due toni minori ($^{10}/_{9}$) e due semitoni maggiori ($^{16}/_{15}$).

Gli stessi intervalli troviamo nella scala esatta minore, solamente distribuiti in modo diverso. I tre toni maggiori stanno fra il primo e il secondo grado, fra il quarto e il quinto, fra il sesto e il settimo; i due toni minori stanno fra il terzo grado e il quarto, e fra il settimo e l'ottavo; i due semitoni stanno fra il secondo e il terzo grado, e fra il quinto e il sesto.

Nella scala esatta abbiamo tre intervalli diversi, invece di due, il che porta una maggiore complicazione, compensata, a dire il vero, dalla maggior coesione tonale e dalla semplicità degli intervalli. Anzi la differenza fra il tono maggiore ($^{9}/_{8}$) e il tono minore ($^{10}/_{9}$), dovrebbe dare alla scala esatta, in confronto della pitagorica, maggiore varietà e maggior ricchezza di sfumature e finezze melodiche.

Se dalla successione melodica, passiamo a considerare le consonanze ottenute dalla combinazione dei suoni della scala esatta, troveremo che esse sono pure, chiare, pastose. Per esempio i tre suoni dell'accordo perfetto maggiore di tonica, *do, mi, sol,* ($1, {}^{5}/_{4}, {}^{3}/_{2}$) o di dominante, *sol, si, re,* ($^{3}/_{2}, {}^{15}/_{8}, {}^{9}/_{4} = 1, {}^{5}/_{4}, {}^{3}/_{2}$) si fondono mirabilmente in una dolce e robusta sensazione. Appena i suoni siano sufficientemente tenuti, il fenomeno del terzo suono, (suono di differenza, o suono di Tartini) viene ad aggiungersi all'armonia, rinforzandone sensibilmente il fondamentale.

Questo *terzo* suono è una debole risuonanza che accompagna l'accordo di due suoni, e che è sempre eguale alla differenza delle vibrazioni da cui sono prodotti quei due suoni. Così, se quattro voci, perfettamente intonate, ten-

gano per un tempo sufficientemente lungo (perchè il terzo suono si formi e il nostro orecchio lo percepisca) l'accordo composto dai suoni *do*, *sol*, *do*, *mi*, rispettivamente di 129,6 194,4 259,2 e 324 vibrazioni, la differenza delle vibrazioni tra il *do* basso e il *sol* darà origine al terzo suono *do* di 64,8 vibrazioni (= 194,4 — 129,6), la differenza tra i due *do* di 129,6 e 194,4 andrà a rinforzare il più grave di questi due suoni, e la differenza tra il *do* grave e il *mi* della quarta voce andrà a rinforzare il *sol*, il cui numero di vibrazioni è appunto di 194,4 = 324 — 129,6. I suoni *sol* (194,4) e *do* (259,2) daranno per suono di differenza ancora il *do* grave di 64,8 vibrazioni; lo stesso *sol* e il *mi* di 324 vibrazioni daranno per terzo suono il *do* di 129,6 che ne viene ancora maggiormente rinforzato. Il terzo suono prodotto dalla terza maggiore *do* (259,2) e *mi* (424) invece di riprodurre un *sol*, come la decima *do* (129,6) *mi* (324), dà di nuovo il *do* grave di 64,8.

Sono pertanto i suoni *do* (64,8) *do* (129,6) *sol* (194,4) che vengono a circondare, come una atmosfera sonora, l'accordo delle quattro voci, rendendone più grave e più robusta l'armonia.

Nè meno interessante è il fenomeno del terzo suono nell' accordo *mi* (324) *sol* (388,6) *do* (518,4), che produce i suoni *do* (64,8) *do* (129,6) e *sol* (194,4); o nell'accordo *sol* (388,8) *do* (518,4) *mi* (648), che produce i suoni *do* (129,6) e *do* (259,2).

IX. — Ma quì incominciano i guai della scala esatta. La musica non può, se non in rarissimi casi, essere intessuta di sole consonanze, e gli accordi dissonanti dati dalla scala esatta sono tanto acri e crudi e stridenti, quanto dolci e pastose le consonanze.

Il fenomeno del terzo suono viene a turbare perfino gli accordi perfetti minori, apportandovi un suono estraneo, la terza maggiore bassa del fondamentale; ragione

per cui gli antichi solevano evitare questo accordo nella cadenza finale, sostituendovi la terza maggiore alla terza minore, oppure accompagnando la tonica colla sola quinta, ommettendo la terza.

Ma v'ha di peggio. La musica non può essere astretta ad una sola tonica, immutabile. Ciascun suono della scala diatonica, ciascuno dei suoni cromatici interposti fra i suoni diatonici, deve poter farsi perno del discorso musicale, assumendo la funzione di tonica. È perciò necessario che, partendo da uno qualunque di quei suoni, si trovino ancora gli stessi intervalli che abbiamo visto intercedere fra i diversi gradi della scala di *do*.

Una prima difficoltà s'incontra nella differenza tra tono maggiore ($^9/_8$) e tono minore ($^{10}/_9$) della scala esatta. Se vogliamo prendere il *sol* o il *re* come tonica, il *la* e il *mi* della scala di *do*, che si trovano rispettivamente in rapporto di 9 : 10 con quei due suoni, darebbero alla nuova scala un secondo grado difettoso.

Un' altra difficoltà, ancora più grave, nasce dalla necessità di usare, nelle nuove scale, i suoni cromatici, quelli cioè segnati o con *diesis* o con *bemolle*.

Fino al XVI e al XVII secolo questi suoni erano poco impiegati: la musica faceva uso solamente del bemolle per abbassare il *si* e il *mi* (dividendo il rapporto di questi suoni per $^{25}/_{24}$ che è il rapporto del semitono minore o cromatico) e del diesis per alzare il *fa*, il *do* e il *sol* (moltiplicando il rapporto di questi suoni per $^{25}/_{24}$); ma evitava quasi costantemente i suoni *la* ♯, *re* ♯, *sol* ♭, *re* ♭, *la* ♭, che corrispondono, enarmonicamente, a *si* ♭, *mi* ♭, *fa* ♯, *do* ♯, *sol* ♯.

Nel sistema pitagorico, dominante sino a Zarlino (XVI secolo), l'accordatura era ottenuta, come sappiamo, per serie di quinte, ascendenti o discendenti:

do, sol, re, la, mi, si, fa ♯, do ♯, sol ♯, re ♯, la ♯, mi ♯, si ♯;
do, fa, si ♭, mi ♭, la ♭, re ♭, sol ♭, do ♭, fa ♭, si ♭♭, mi ♭♭, la ♭♭, re ♭♭.

Ma il *si* ♯, ultimo termine della serie ascendente, non corrisponde esattamente al *do;* è più alto e forma il piccolo intervallo $^{74}/_{73}$; e il *re* ♭♭ ultimo termine della serie discendente, è più basso del *do*, formando con questo lo stesso intervallo di $^{74}/_{73}$.

Partendo da *do* e da *re* ♭♭, e procedendo per due serie parallele di quinte naturali, troviamo la stessa differenza di 74 : 73 fra *do* e *re* ♭♭, *sol* e *la* ♭♭, *re* e *mi* ♭♭, *la* e *si* ♭♭, *mi* e *fa* ♭, *si* e *do* ♭, *fa* ♯ e *sol* ♭, *do* ♯ e *re* ♭, *sol* ♯ e *la* ♭, *re* ♯ e *mi* ♭, *la* ♯ e *si* ♭, *mi* ♯ e *fa* ♭, *si* ♯ e *do* ♮.

Questo per i suoni cromatici trovati colle serie pitagoriche.

Vediamo ora che cosa troviamo coi rapporti della scala esatta. Abbiamo visto che in questa scala il rapporto del semitono cromatico è di 24 : 25, e quello di semitono diatonico è espresso da 15 : 16. Dati i due suoni *si* e *do,* se portiamo un semitono cromatico più alto il *si,* cioè lo alteriamo col ♯, troveremo, moltiplicando l'espressione del *si* (15) per il rapporto del semitono cromatico ($^{25}/_{24}$)

$$15 \times {}^{25}/_{24} = 15 \,.\, 625$$

espressione più bassa di quella del *do* (16).

Parimenti abbassando per ♭ il *do,* cioè dividendo per il rapporto $^{25}/_{24}$, troveremo:

$$16 : {}^{25}/_{24} = 15 \,.\, 36$$

espressione equivalente a una intonazione più alta di quella del *si*.

La differenza diventa ancora più sensibile per il *si* 𝄪 in confronto col *do* ♯, e per il *do* ♭♭ in confronto del *si* ♭; contrariamente a quanto credono i suonatori d' organo, o di pianoforte, o d' altro strumento a tasto

fisso, cioè che l' intonazione di quei suoni sia perfettamente identica.

La difficoltà già imbarazzante per la musica vocale, avrebbe irrimediabilmente paralizzato lo sviluppo della musica strumentale. Basti riflettere che per gli strumenti a tasto fisso si sarebbero resi necessari, in ogni ottava, oltre ai sette tasti per i suoni diatonici, altri sette tasti per i diesis e sette per i doppi diesis, sette per i bemolli, e ancora altri sette per i doppi bemolli.

La nostra notazione, i cui principii si sono sviluppati prima che fosse fissato il sistema moderno, ha conservato le differenze rispettive fra i suoni enarmonici *do* e *re* ♭♭, *do* ♯ e *re* ♭, ecc., ma nella pratica era troppo incomodo e difficile di distinguere intervalli così vicini. Si cercò ogni mezzo per farli scomparire.

X. — Dopo molti tentativi andati a vuoto, nei quali si alteravano più o meno certi intervalli, per conservare agli altri la loro esattezza, tentativi compresi sotto il nome comune di *temperamento ineguale*, nacque il sistema del *temperamento eguale*, in cui, stabilita la formula

do = *si* ♯ = *re* ♭♭

si ripartì proporzionalmente la piccola differenza di $^{74}/_{78}$ sulle dodici quinte delle due serie pitagoriche, ascendente e discendente ; ciascuna quinta fu alterata di $^{1}/_{60}$ di semitono, quantità certo piccolissima, e l'ottava risultò divisa in dodicii nterval liproporzionalmente eguali, i dodici semitoni della nostra scala cromatica, stabilendo :

do = 1

do ♯ *o re* ♭ = $\sqrt[12]{2}$ = 1,0594630943 59

re = $\sqrt[12]{2^2}$ = 1,122462048309

re♯ o *mi*♭ = $\sqrt[12]{2^3}$ = 1,1892071150027

mi = $\sqrt[12]{2^4}$ = 1,259921049895

fa = $\sqrt[12]{2^5}$ = 1,334839854169

fa♯ o *sol*♭ = $\sqrt[12]{2^6}$ = 1,414213562373095

sol = $\sqrt[12]{2^7}$ = 1,498307076876

sol♯ o *la*♭ = $\sqrt[12]{2^8}$ = 1,587401051968

la = $\sqrt[12]{2^9}$ = 1,681792830507

la♯ o *si*♭ = $\sqrt[12]{2^{10}}$ = 1,781797436281266

si = $\sqrt[12]{2^{11}}$ = 1,8877486253639

do = 2

Si ottenne così una scala in cui, all'infuori del suono fondamentale e della ottava, nessun suono coincide esattamente con quelli della scala armonica o della pitagorica.

Tutti sono modificati lievemente, in più o in meno come vediamo quì :

Scala pitagorica.

do	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
240	270	303,75	320	360	405	455,635	480

Scala armonica esatta.

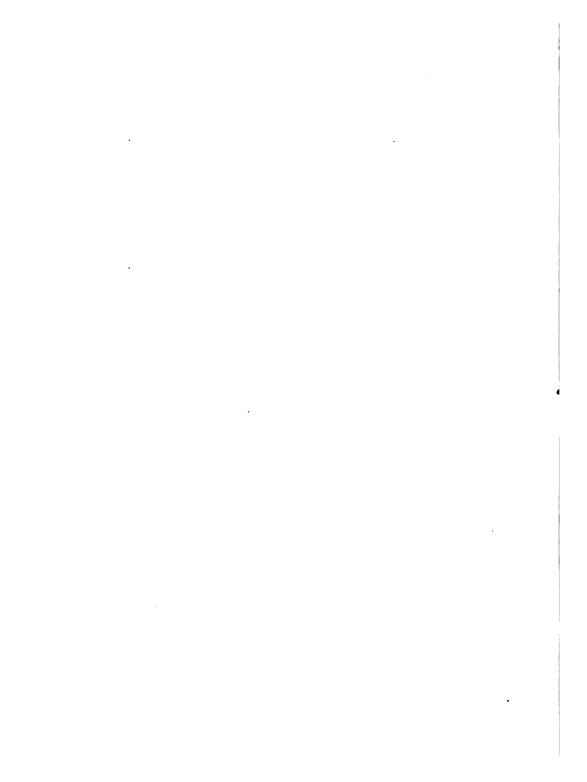
do	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
240	270	300	320	360	400	450	480

Scala temperata.

do	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
240	269,4	302,4	320,4	359,6	403,6	453	480

Noi non rinnoveremo l'errore in cui sono caduti i Greci, di credere *immutabile* il sistema basato sulla scala temperata. — Il temperamento eguale presenta gravissimi difetti; ma a questi contrappone inestimabili vantaggi, primo fra tutti: quello di permettere a ciascun suono di farsi centro del discorso musicale, assumendo la funzione di tonica, e di avere così reso possibile il maraviglioso sviluppo della armonia moderna e della musica strumentale.

Ai teorici dell'avvenire l'indagare quali modificazioni si renderanno necessarie per lo sviluppo ulteriore dell'arte nostra. Il sistema temperato non è ancora esaurito dalle conquiste dei nostri grandi maestri, la sua decadenza è ancora lontana, e all'arte del secolo ventesimo offrirà certamente largo materiale per una serie di capolavori, non indegni di quelli che formano uno dei più luminosi titoli di gloria dei due secoli scorsi.

A noi, italiani, sia concesso l'augurio che per opera dei nostri giovani artisti, l'arte nostra, già ammirata dal mondo intero, abbia a risorgere all'antico splendore, continuando le tradizioni gloriose dei sommi che nel tempio, nel teatro, nella sala da concerti, fra le pareti domestiche, resero oggetto d'ammirazione e di studio la musica italiana.

CAPITOLO I

1. Armonia. Accordo. — 2. Basso. Suono fondamentale. Rivolti. — 3. Suoni generatori. — 4. Intervalli. — 5. Semitono diatonico e Semitono cromatico. — 6. Tono. — 7. Nome degli intervalli. — 8. Consonanze e dissonanze. — 9. Specie degli intervalli. — 10. Rivolti degli intervalli. — 11. Nome dei rivolti. — 12. Specie dei rivolti. — 13. Tavola degli intervalli coi loro rivolti.

1. Il nome *armonia* significa la concordanza di parecchi suoni, affini fra di loro, perchè generati da un suono unico, e che in musica possono essere impiegati simultaneamente perchè il nostro orecchio riconosce al loro insieme o lo stesso carattere di riposo, o la stessa attrazione verso altri suoni. Questa unione di suoni è più comunemente chiamata *accordo.*

In senso più largo è detta armonia quella parte dell'arte musicale che studia la formazione degli accordi e le leggi che ne disciplinano il retto impiego.

2. Il suono meno elevato di qualunque accordo chiamasi il *basso;* e il suono da cui un accordo deriva, e dal quale prende nome, chiamasi *suono fondamentale.* Questo suono è il *basso* nella forma detta *fondamentale* dell'accordo stesso. In altre forme, chiamate *rivolti,* questo suono o è dato alle parti superiori, o è ommesso.

3. *Suoni generatori* sono detti il primo (la tonica), il quinto (la dominante) e il secondo (sopratonica) della scala naturale diatonica.

Essi, nella serie dei loro armonici o concomitanti, ci offrono tutti gli altri suoni, diatonici e cromatici, che fanno parte di un dato tono. La sopratonica (terzo generatore) è generata dalla dominante, essendo la quinta o terzo armonico di questa; così pure la dominante (secondo generatore) è generata dalla tonica, della quale è la quinta, o terzo armonico.

Giova notare che nella pratica, per effetto dell'adozione del *temperamento eguale,* i suoni concomitanti, o armonici, d'ordine dispari, subiscono una lieve correzione, per cui è soppressa la distanza interposta fra i suoni enarmonici, e, per l'orecchio, l'ottava risulta divisa in dodici parti perfettamente equidistanti.

4. I diversi *accordi* impiegati nella musica si classificano secondo le distanze correnti fra il basso e gli altri suoni onde sono composti. Le distanze fra suono e suono sono chiamate *intervalli.*

Gli intervalli si misurano sempre partendo dal basso, salvo indicazione contraria.

5. Il più piccolo degli intervalli impiegati nel nostro sistema musicale, quello interposto fra due dodicesime parti dell'ottava immediatamente vicine, è il *semitono.*

Sebbene i semitoni siano, in pratica, eguali, giova distinguere il *semitono diatonico* dal *semitono cromatico.* Il primo è quello che passa fra due suoni di nome diverso come *si-do* oppure *mi-fa.* Il secondo è quello che passa fra due suoni dello stesso nome, uno dei quali sia alterato da un segno accidentale, come *do* - *do* ♯ oppure *re* ♭ - *re* ♮ (1).

6. Il *tono* è formato dalla somma di due semitoni, l'uno diatonico, l'altro cromatico, come *do-re* (*do-re* ♭ semitono diatonico e *re* ♭ - *re* ♮ semitono cromatico) o come *mi* - *fa* ♯

(1) *Semitono enarmonico* è la distanza che passa tra due suoni enarmonici (*do* ♯ - *re* ♭; *si* ♯ - *do*) distanza trascurata dalla musica pratica, anche nella scala esatta, cioè non temperata.

(*mi* - *mi* ♯ semitono cromatico e *mi* ♯ - *fa* ♯ semitono diatonico).

7. Gli intervalli si nominano *seconde, terze, quarte, quinte, seste, settime, ottave,* seguendo l'ordine della scala diatonica e considerando come *prima* la nota più grave, dalla quale si conta l'intervallo. Così da *do* a *re* abbiamo una seconda, da *do* a *mi* una terza, da *do* a *fa* una quarta, ecc.

Dobbiamo osservare che questi nomi degli intervalli dipendono unicamente dall'ordine in cui i suoni si succedono nella scala, trascurando affatto le alterazioni accidentali dei suoni. Così tanto *do* - *re* quanto *do* - *re* ♭ o *do* - *re* ♯ sono seconde; però le alterazioni accidentali distinguono le diverse specie di ciascun intervallo.

Un intervallo è considerato quale seconda o terza o quarta, ecc., anche quando oltrepassi i limiti dell' ottava; così qualunque *sol* sopra di qualunque *do* è sempre considerato una quinta, per quanto grande sia la distanza reale dei due suoni. Però al di là dell'ottava giova tener conto degli intervalli di nona, di undecima e di tredicesima, la cui funzione tonale è, in certi casi, ben distinta da quella della seconda, della quarta e della sesta.

8. Alcuni intervalli sono *consonanti,* altri *dissonanti.* I primi sono quelli che non turbano il carattere di riposo di un accordo, e sono l'ottava, la quinta naturale, la quarta naturale (1), la terza maggiore o minore, la sesta maggiore o minore. Gli altri sono quelli che imprimono il carattere di moto all'accordo nel quale sono impiegati, obbligandolo a risolvere su un altro accordo determinato dalle affinità armoniche, e sono le seconde (none), le settime e tutti gli intervalli eccedenti o diminuiti.

Una definizione veramente armonica della consonanza fu data da Adrasto da Filippi, filosofo peripatetico (360-317

(1) È un errore quello di classificare fra le dissonanze la quarta naturale. Il suo rapporto (3:4) è più semplice del rapporto della terza maggiore (4:5) della

a. Cr.). « Due suoni formano consonanza, » egli insegnava nei suoi *Harmonicorum libri tres,* « quando suonando l'uno su uno strumento a corda, l'altro risuona quasi nello stesso tempo, in virtù di una certa affinità e simpatia naturale. »

Questa definizione, se è in alcuni casi insufficiente, può dare però all'allievo una idea abbastanza chiara del carattere onde sono distinte le consonanze dalle dissonanze.

D' altra parte Jean De Muris, nel secolo XIV, definiva la dissonanza quale « una tendenza irresistibile verso una consonanza. »

9. Si distinguono tre *specie* di ciascun intervallo, designate dagli aggettivi: ***naturale, maggiore, minore, eccedente*** e ***diminuita.***

Gli intervalli di *ottava,* di *quinta* e di *quarta* sono chiamati *naturali* perchè non possono essere alterati da un accidente senza cambiarsi da consonanze in dissonanze.

Gli intervalli di *terza* e di *sesta,* di *seconda* e di *settima* si chiamano *maggiori* o *minori,* perchè in entrambi i casi restano consonanti le terze e le seste, dissonanti le seconde e le settime (1). *Eccedenti* diconsi gli intervalli più larghi dei naturali e dei maggiori; *diminuiti* gli intervalli più stretti dei naturali e dei minori; e tutti, eccedenti e diminuiti, sono dissonanti.

10. Rovesciando un intervallo, cioè cambiando la posizione rispettiva dei due suoni che lo racchiudono, in modo che il suono più alto diventi il più basso dei due, otteniamo un altro intervallo, chiamato il *rovescio* o il *rivolto* del primo.

terza minore (5 : 6) della sesta maggiore (3 : 5) e della sesta minore (5 : 8), dunque è consonante; e infatti la troviamo nell'accordo perfetto e nei suoi rivolti fra la quinta e l'ottava del suono fondamentale. La quarta naturale è dissonante sol quando sia accompagnata dalla quinta; ma allora la dissonanza è prodotta dal rapporto di seconda, corrente fra la quarta e la quinta, precisamente come diventa dissonante la quinta ove sia accompagnata dalla sesta.

(1) Questa distinzione corrisponde a quella di consonanze perfette (l' ottava, la quinta e la quarta) e di consonanze imperfette (le terze e le seste) degli antichi trattatisti.

11. Sommando il numero da cui prende nome un intervallo semplice (cioè compreso nell'ottava) col numero che dà il nome del rivolto dello stesso intervallo, si ottiene sempre il totale 9. In altre parole: sottraendo da 9 il numero di un intervallo, avremo per residuo un numero che, trasformato in ordinale, darà il nome al rivolto. Così il rivolto di una seconda sarà sempre una settima; il rivolto di una terza, sempre una sesta; il rivolto di una quarta, sempre una quinta, e così via.

12. Un intervallo naturale ha il suo rivolto pure naturale. L'intervallo maggiore dà un rivolto minore e un intervallo minore dà un rivolto maggiore. L'intervallo eccedente ha il suo rivolto diminuito, e l'intervallo diminuito lo ha eccedente.

———

13. TAVOLA DEGLI INTERVALLI.

Nome	Suoni	Misura	Rivolto	Suoni	Misura
Seconda maggiore	DO - RE	un tono	*Settima minore*	RE - DO	quattro toni e due semitoni diaton.
» *minore*	DO - RE♭	un semitono diatonico	» *maggiore*	RE♭ - DO	cinque toni e un semitono diatonico
» *eccedente*	DO - RE♯	un tono e un semitono cromatico	» *diminuita*	RE♯ - DO	tre toni e tre semitoni diatonici
terza maggiore	DO - MI	due toni	*sesta minore*	MI - DO	tre toni e due semitoni diatonici
» *minore*	DO - MI♭	un tono e un semitono diatonico	» *maggiore*	MI♭ - DO	quattro toni e un semitono diaton.
» *diminuita*	DO - MI𝄫	due semitoni diatonici	» *eccedente*	MI𝄫 - DO	cinque toni
quarta naturale	DO - FA	due toni e un semitono diatonico	*quinta naturale*	FA - DO	tre toni e un semitono diatonico
» *eccedente*	DO - FA♯	tre toni (1)	» *diminuita*	FA♯ - DO	due toni e due semitoni diatonici
» *diminuita*	DO - FA♭	un tono e due semitoni diatonici	» *eccedente*	FA♭ - DO	quattro toni
quinta naturale	DO - SOL	tre toni e un semitono diatonico	*quarta naturale*	SOL - DO	due toni e un semitono diatonico
» *diminuita*	DO - SOL♭	due toni e due semitoni diatonici	» *eccedente*	SOL♭ - DO	tre toni
» *eccedente*	DO - SOL	quattro toni	» *diminuita*	SOL♯ - DO	un tono e due semitoni diatonici
sesta maggiore	DO - LA	quattro toni e un semitono diatonico	*terza minore*	LA - DO	un tono e un semitono diatonico
» *minore*	DO - LA	tre toni e due semitoni diaton.	» *maggiore*	LA♭ - DO	due toni
» *eccedente*	DO - LA♯	cinque toni	» *diminuita*	LA♯ - DO	due semitoni diatonici
settima maggiore	DO - SI	cinque toni e un semitono diatonico	*seconda minore*	SI - DO	un semitono diatonico
» *minore*	DO - SI♭	quattro toni e due semitoni diaton.	» *maggiore*	SI♭ - DO	un tono
» *diminuita*	DO - SI𝄫	tre toni e tre semitoni diatonici	» *eccedente*	SI𝄫 - DO	un tono e un semitono cromatico
ottava	DO - DO	cinque toni e due semitoni diaton.	*unissono*	DO	nessun intervallo

(1) Perciò la quarta eccedente è chiamata anche *tritono*.

CAPITOLO II

14. Nessuna musica sarebbe possibile, se i suoni non fossero legati l'uno all'altro da certe relazioni, dette relazioni tonali, e non fossero direttamente o indirettamente attratti verso un suono principale, distinto col nome di *tonica.* Per convincerne l'allievo, basterà fargli osservare che, se noi a una melodia qualunque alteriamo, per mezzo di accidenti, alcuni dei suoni da cui è composta, il concetto musicale svanisce, e non ci resta altro che una sequela di suoni senza alcun significato. A ragione quei suoni arbitrariamente alterati sarebbero detti *fuori di tono,* perchè il termine *tono* non indica solo l'intervallo composto di due semitoni, ma ancora indica il complesso di quelle relazioni che legano fra loro i suoni, in modo da contraddistinguerli l'uno dall'altro e dare un carattere preponderante alla *tonica.* Funzione di questa non è solo il concludere ogni discorso musicale, ma ancora di reggere ogni parte di esso, e di infondergli quel particolare significato, che svanirebbe quando le relazioni tonali divenissero troppo remote o se ne spezzassero i legami.

15. Collo stesso termine di *tono* si suole indicare il complesso dei dodici suoni che, nell'intervallo di una ottava, sono soggetti alle suaccennate relazioni tonali. Sette di essi suoni sono *diatonici,* cioè possono essere notati senza

bisogno di accidenti che non siano proprii al tono; gli altri cinque son detti *cromatici,* perchè notati per mezzo di alterazioni accidentali dei suoni diatonici.

Se, partendo dalla tonica, noi percorriamo per grado la serie dei suoni diatonici, avremo la scala diatonica.

Se invece percorriamo per semitono tutta la serie dei dodici suoni diatonici e cromatici componenti il tono, avremo la scala cromatica.

16. L'arte musicale, nel suo secolare processo di selezione fra i suoni generati dalla tonica, dalla dominante e dalla sopratonica, fissò due forme, due *modi* della scala diatonica, l'uno *con terza maggiore,* l' altro *con terza minore,* secondo che il terzo suono, o grado della scala, formi, colla tonica, l'uno o l'altro di questi due intervalli (1).

Dobbiamo anche noi accettare l'espressione abbreviata, comunemente in uso, di *modo, scala* e *accordo maggiore* o *minore;* ma è necessario far osservare all' allievo che, in queste espressioni, l'aggettivo di *maggiore* o *minore* non indica nessuna altra differenza di grandezza che quella dell'intervallo di terza, da cui modo, scala e accordo ricevono il carattere che li contraddistingue.

17. Nei toni di modo maggiore, tutti i suoni diatonici formano colla tonica intervalli maggiori o naturali, cioè: seconda, terza, sesta e settima maggiore, quarta e quinta naturale.

Questi suoni, disposti in serie ascendente per grado, costituiscono la scala maggiore, la quale ha un semitono fra il terzo e quarto, e fra il settimo e ottavo grado; tutti gli altri gradi distano di un tono l'uno dall'altro.

Es. 1. Scala diatonica maggiore.

(1) Vedi Introduzione § III

18. In ogni altro tono maggiore abbiamo la stessa disposizione di intervalli, rispetto alla tonica: e per ottenerla, in alcuni toni è necessario l'impiego dei diesis, in altri quello dei bemolli.

Questi accidenti si segnano alla chiave, seguendo la loro progressione naturale: *fa do sol re la mi si,* per i diesis — e *si mi la re sol do fa,* per i bemolli.

L'ultimo dei diesis apposti alla chiave altera il settimo grado della scala, il quale, con questo diesis, è portato a un semitono sotto la tonica. Così, quando abbiamo in chiave il solo *fa* ♯, la tonica è *sol;* quando si aggiunga il secondo diesis (*do* ♯), la tonica è *re,* ecc., come esponiamo in questa tavola:

tono	tono	semitono	tono	tono	tono	semitono	
sol	*la*	*si*	*do*	*re*	*mi*	*fa* ♯	*sol*
re	*mi*	*fa* ♯	*sol*	*la*	*si*	*do* ♯	*re*
la	*si*	*do* ♯	*re*	*mi*	*fa* ♯	*sol* ♯	*la*
mi	*fa* ♯	*sol* ♯	*la*	*si*	*do* ♯	*re* ♯	*mi*
si	*do* ♯	*re* ♯	*mi*	*fa* ♯	*sol* ♯	*la* ♯	*si*
fa ♯	*sol* ♯	*la* ♯	*si*	*do* ♯	*re* ♯	*mi* ♯	*fa* ♯
do ♯	*re* ♯	*mi* ♯	*fa* ♯	*sol* ♯	*la* ♯	*si* ♯	*do* ♯

L'ultimo dei bemolli apposti alla chiave altera il quarto grado, il quale, con questo bemolle, è portato a un solo semitono sopra il terzo, vale a dire: è messo in relazione di quarta naturale colla tonica. Così quando in chiave si trovi il solo *si* ♭, la tonica è *fa;* se vi si aggiunge il sesecondo bemolle (*mi* ♭), la tonica è *si* ♭, ecc., come si vede qui sotto:

tono	tono	semitono	tono	tono	tono	semitono	
fa	*sol*	*la*	*si* ♭	*do*	*re*	*mi*	*fa*
si ♭	*do*	*re*	*mi* ♭	*fa*	*sol*	*la*	*si* ♭
mi ♭	*fa*	*sol*	*la* ♭	*si* ♭	*do*	*re*	*mi* ♭
la ♭	*si* ♭	*do*	*re* ♭	*mi* ♭	*fa*	*sol*	*la* ♭
re ♭	*mi* ♭	*fa*	*sol* ♭	*la* ♭	*si* ♭	*do*	*re* ♭
sol ♭	*la* ♭	*si* ♭	*do* ♭	*re* ♭	*mi* ♭	*fa*	*sol* ♭
do ♭	*re* ♭	*mi* ♭	*fa* ♭	*sol* ♭	*la* ♭	*si* ♭	*do* ♭

19. La struttura del modo minore si presenta meno semplice di quella del modo maggiore. Nel modo minore il terzo grado si trova in rapporto di terza minore colla tonica; questo rapporto è costante, e costituisce la caratteristica del modo, trasportando fra il secondo e il terzo grado il semitono che nella scala maggiore trovasi, invece, fra il terzo e il quarto.

20. Nel modo minore troviamo che il settimo grado si trova colla tonica ora in rapporto di settima maggiore, ora in rapporto di settima minore. La settima maggiore, impiegata come sensibile, è dotata di una relazione particolarmente stretta colla tonica, relazione a cui non giunge la settima minore; e ciò perchè la distanza di un solo semitono stabilisce fra i due suoni un nuovo legame melodico, molto più vivo che non sia la lontana affinità armonica esistente tra la tonica e il quinto suono concomitante della dominante.

Una prova della tendenza propria alla musica moderna, di accentare sempre più i rapporti tonali, è che l' affinità melodica della sensibile verso la tonica si fece sempre più attiva di secolo in secolo — e fece sì che, nei movimenti ascendenti verso la tonica, la settima maggiore fosse praticata anche nei toni del canto fermo, nei quali essa originariamente non esisteva. Helmholtz, nella sua *Teoria fisiologica della musica* (cap. XIV), ascrive il principiare di questa evoluzione al periodo dei primi tentativi polifonici, e non solo nei canti a più voci, ma anche nelle monodie gregoriane. La sostituzione della settima maggiore alla settima minore fu biasimata nel 1322 con una bolla di S. S. Giovanni XXII; ciò nullameno gli esecutori continuarono a praticarla, sebbene, in obbedienza alla bolla pontificia, gli autori si astenessero dal notarla. Secondo Winterfeld *(Der Evangelische Kirchengesang,* Leipzig, 1843. *Introduzione),* le cose stavano ancora così nei secoli XVI e XVII per i canti delle comunità protestanti, e il cantare la settima maggiore, quando la settima minore ascendeva alla tonica, era divenuto un uso costante.

Questo cambiamento, mercè il quale tutti i suoni della scala sono strettamente legati alla tonica, e che accusa lo svilupparsi del senso tonale, è consacrato dalla musica moderna coll'adozione della settima maggiore anche nella scala minore ascendente. Per ottener ciò è necessario alterare, sia con un bequadro, sia con un diesis, secondo il caso, la settima nota della scala, chè altrimenti si troverebbe in relazione di seconda maggiore coll'ottava di tonica. Ben inteso che questa alterazione non ha nessun carattere cromatico, è sempre considerata diatonica, e non ha luogo, salvo rare eccezioni, quando il settimo grado è seguito dal sesto, cioè nella scala discendente.

21. Il sesto grado, come il settimo, nel modo minore non si trova in rapporto costante colla tonica; secondo i casi può formare con questa un intervallo di sesta maggiore o di sesta minore.

L'impiego della sesta minore ci dà la scala minore armonica, nella quale troviamo un semitono fra il secondo e il terzo grado, un secondo semitono fra il quinto e il sesto, e un terzo semitono fra il settimo e l'ottavo grado.

Di più, fra il sesto grado e la sensibile, troviamo un intervallo di seconda eccedente, malagevole per le voci

Es. 2. Scala minore armonica.

degli esecutori e non in tutti i casi gradito all'orecchio degli ascoltatori. Per evitarlo, pur mantenendo l'alterazione del settimo grado, nella scala ascendente si suole alzare di un semitono anche il sesto grado, ottenendo la così detta forma melodica della scala minore ascendente.

Es. 3. Scala minore melodica ascendente.

Nella scala discendente è preferibile mantenere il sesto grado in relazione di sesta minore colla tonica, e in questo caso si può evitare il salto di seconda eccedente, abbassando di un semitono la sensibile, adottando cioè per settimo grado la settima minore, così:

Es. 4. Scala minore melodica discendente.

Le alterazioni melodiche del sesto e del settimo grado non mutano il carattere tonale della scala minore, efficacemente determinato dalla terza minore — e ce lo prova l'uso, frequente negli antichi, della settima maggiore e della sesta maggiore, anche nella scala discendente, come vediamo nella prima battuta di questo esempio:

Es. 5. Bach « Wohltemp. Clavier. »

22. Le alterazioni melodiche del sesto e del settimo grado del modo minore non sono segnate alla chiave. Di regola gli accidenti segnati in chiave darebbero alla tonica la terza minore, la sesta minore e la settima minore; cioè il modo minore ha tre bemolli di più o tre diesis di meno del modo maggiore dello stesso tono.

Così *la maggiore* ha tre diesis in chiave, e *la minore* non ne ha alcuno; *do maggiore* non ha nessun accidente in chiave, e *do minore* ha tre bemolli. Per passare da *re maggiore* (con due diesis) al *re minore,* bisognerà levare i due diesis e aggiungere un bemolle — e dal *sol maggiore* al *sol minore,* bisognerà levare il diesis, aggiungendo due bemolli.

23. I termini di *somigliante maggiore* e di *somigliante minore* dinotano un tono maggiore e un tono minore aventi

la stessa segnatura di accidenti alla chiave. Naturalmente il somigliante minore è distinto dal maggiore per mezzo degli accidenti alteranti, nel corso della composizione, la sensibile e la sesta del modo minore.

Il sesto grado di un tono di modo maggiore è la tonica del suo somigliante minore, e il terzo grado di questo è la tonica del tono maggiore suo somigliante. Così:

la minore

la si do re mi fa♯ sol♯ la

la sol♮ fa♮ mi re do si la

è somigliante di *do* maggiore e non porta accidenti alla chiave;

mi minore

mi fa♯ sol la si do♯ re♯ mi

mi re♮ do♮ si la sol fa♯ mi

è somigliante di *sol* maggiore e porta un diesis in chiave;

si minore

si do♯ re mi fa♯ sol♯ la♯ si

si la♮ sol♮ fa♯ mi re do♯ si

è somigliante di *re* maggiore e porta due diesis in chiave;

fa♯ minore

fa♯ sol♯ la si do♯ re♯ mi♯ fa♯

fa♯ mi♮ re♮ do♯ si la sol♯ fa♯

è somigliante di *la* maggiore, e porta tre diesis in chiave;

do♯ minore

do♯ re♯ mi fa♯ sol♯ la♯ si♯ do♯

do♯ si♮ la♮ sol♯ fa♯ mi re♯ do♯

è somigliante di *mi* maggiore e porta quattro diesis in chiave;

sol♯ minore

sol♯ la♯ si do♯ re♯ mi♯ fa𝄪 sol♯

sol♯ fa♮♯ mi♮ re♯ do♯ si la♯ sol♯

è somigliante di *si* maggiore e porta cinque diesis in chiave;

re♯ minore

re♯ *mi*♯ *fa*♯ *sol*♯ *la*♯ *si*♯ *do*𝄪 *re*♯
re♯ *do*♮♯ *si*♮ *la*♯ *sol*♯ *fa*♯ *mi*♯ *re*♯

è somigliante di *fa*♯ maggiore e porta sei diesis in chiave;

la♯ minore

la♯ *si*♯ *do*♯ *re*♯ *mi*♯ *fa*𝄪 *sol*𝄪 *la*♯
la♯ *sol*♮♯ *fa*♮♯ *mi*♯ *re*♯ *do*♯ *si*♯ *la*♯

è somigliante di *do*♯ maggiore e porta sette diesis in chiave;

re minore

re mi fa sol la si♮ *do*♯ *re*
re do♮ *si*♭ *la sol fa mi re*

è somigliante di *fa* maggiore e porta un bemolle;
sol minore

sol la si♭ *do re mi*♮ *fa*♯ *sol*
sol fa♮ *mi*♭ *re do si*♭ *la sol*

è somigliante di *si*♭ maggiore e porta due bemolli;

do minore

do re mi♭ *fa sol la*♮ *si*♮ *do*
do si♭ *la*♭ *sol fa mi*♭ *re do*

è somigliante di *mi*♭ maggiore e porta tre bemolli;

fa minore

fa sol la♭ *si*♭ *do re*♮ *mi*♮ *fa*
fa mi♭ *re*♭ *do si*♭ *la*♭ *sol fa*

è somigliante di *la*♭ maggiore e porta quattro bemolli;

si♭ minore

si♭ *do re*♭ *mi*♭ *fa sol*♮ *la*♮ *si*♭
si♭ *la*♭ *sol*♭ *fa mi*♭ *re*♭ *do si*♭

è somigliante di *re* ♭ maggiore e porta cinque bemolli;

mi ♭ minore

mi ♭ *fa sol* ♭ *la* ♭ *si* ♭ *do* ♮ *re* ♮ *mi* ♭
mi ♭ *re* ♭ *do* ♭ *si* ♭ *la* ♭ *sol* ♭ *fa mi* ♭

è somigliante di *sol* ♭ maggiore e porta sei bemolli;

la ♭ minore

la ♭ *si* ♭ *do* ♭ *re* ♭ *mi* ♭ *fa* ♮ *sol* ♮ *la* ♭
la ♭ *sol* ♭ *fa* ♭ *mi* ♭ *re* ♭ *do* ♭ *si* ♭ *la* ♭

è somigliante di *do* ♭ maggiore e porta sette bemolli.

Questa convenzione è comunemente osservata per il tono principale in cui è scritto un dato pezzo di musica, ma non sempre per i toni minori nei quali il pezzo possa modulare. Nella musica stampata o manoscritta del secolo XVIII e delle prime decine del secolo XIX, i toni minori con bemolle portano in chiave un accidente di meno, ommettendo il bemolle che renderebbe minore il sesto grado.

24. Come il linguaggio, e come ogni altra funzione intellettuale, la musica ha seguito, e segue tuttora, una complicazione progressiva, guidata in ciò dalla sempre maggiore attitudine dell'orecchio a percepire i rapporti tonali colleganti i vari suoni tra loro. E la lenta evoluzione che condusse i musicisti a sostituire inconsciamente le due scale diatoniche, da noi studiate nelle pagine precedenti, ai multiformi tropi tramandati dalla civiltà greca all'arte cristiana, non si è arrestata. Ma, a poco a poco, a misura che il senso tonale veniva affinandosi, e sempre più forte si faceva sentire la preponderanza della tonica, e più chiare si rendevano le relazioni di questa cogli altri suoni della scala diatonica; a misura che l'arte, progredendo, trovava insufficiente l'uso dei suoni diatonici, e attingeva nell'impiego dei suoni cromatici, nuovi mezzi d'espressione, nuovi

colori armonici, e nuovi atteggiamenti melodici, che più non turbavano, come avrebbero in una fase meno evoluta dell'arte, l'equibrio tonale, — si rivelò una nuova tendenza, quella, cioè, di fondere gradualmente le due scale diatoniche, maggiore e minore, in una nuova ed unica scala di dodici semitoni per ottava, la scala cromatica, che racchiude, in potenza, oltre ai determinati caratteri delle due scale diatoniche, una infinità di accenti espressivi, ignoti all'arte antica.

Questa nuova evoluzione si rende manifesta a chi studii le opere prodotte nel periodo glorioso e fecondo iniziato da G. S. Bach, chiuso da R. Wagner, e il risultato di questa, se può sembrare una semplificazione, è realmente una doviziosa complicazione, perchè le diverse affinità armoniche e melodiche dei dodici gradi della scala cromatica, imprimono a ciascuno di questi un carattere ben distinto, e arricchiscono la tavolozza musicale di una quantità di mezze tinte e di sfumature che invano si cercherebbero nelle scale diatoniche.

La scala cromatica è composta di dodici gradi, che sono i sette suoni della scala diatonica maggiore, più i tre suoni indicati dal cambiamento di segnatura accidentale per il modo minore (terza minore, sesta minore e settima minore), ai quali suoni si aggiunge la seconda minore (nona minore di tonica) e la quarta eccedente (terza maggiore della sopratonica).

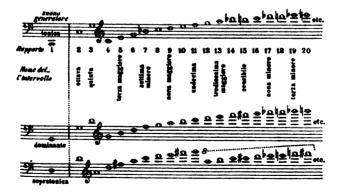
Ecco la scala cromatica nel tono di *do* maggiore:

Es. 6.

È ben vero che nella pratica questa notazione della scala cromatica non è sempre strettamente osservata, essendo spesso conveniente, per la lettura, sostituire le note diesate alle note bemollizzate, o viceversa, secondo che

siano ascendenti o discendenti. Ciò nullameno è importante che l'allievo conosca la corretta notazione della scala cromatica, perchè in questa si trovano riuniti tutti i suoni che, senza modulare, possono essere impiegati negli accordi cromatici.

Questi suoni sono scelti fra gli armonici dei tre suoni generatori: tonica, dominante e sopratonica, impiegati dal nostro sistema musicale colla correzione del temperamento eguale. Non è questo il luogo opportuno per entrare in materia che appartiene più all'acustica che non all'armonia, epperò ci limitiamo a dare quì la serie dei primi suoni armonici dei quali si vale la musica, rimandando l'allievo, desideroso di approfondire le sue cognizioni, alle opere del prof. Blaserna *(La teoria del suono nei suoi rapporti colla musica,* Milano, 1875), di Helmholtz *(Théorie phisiologique de la musique,* Paris, 1868), di Tyndall *(Le son.* Paris, 1869), o di Oscar Chilesotti *(Sulle gamme e sui suoni di combinazione.* « Rivista Musicale, » Anno V, Torino, Bocca, 1898), nelle quali il nostro allievo troverà ampiamente sviluppati i fatti sommariamente accennati nella nostra introduzione.

Es. 7.

Ora che l'allievo conosce la formazione della scala diatonica maggiore e minore e della scala cromatica, dovrà studiare i diversi intervalli correnti fra i diversi gradi di quelle scale, cercando, per esempio, fra quali gradi si trovi la terza maggiore e la quinta naturale, fra quali la terza minore e così via, famigliarizzandosi in tal modo cogli intervalli e colle scale prima di iniziare lo studio degli accordi.

CAPITOLO III

---

25. Moto delle parti. — 26. Uso melodico degli intervalli eccedenti. — 27. Uso melodico degli intervalli diminuiti. — 28. Dissonanze prese di salto. — 29. Successione di due quinte o di due ottave. — 30. Quinte e ottave prese di moto retto nelle parti estreme. — 31. Altre successioni proibite. — 32. False relazioni. — 33. Relazione di *tritono*. — 34. Relazione di ottava eccedente o diminuita.

25. Si chiama *parte,* in armonia, una successione melodica eseguibile da una sola voce o da un solo strumento. In ogni pezzo di musica si contano tante parti quanti sono i suoni impiegati contemporaneamente.

Dicesi che due parti progrediscono per moto retto quando entrambe salgono o discendono, — per moto contrario quando l'una sale mentre scende l'altra, — per moto obliquo quando l'una sta ferma sullo stesso suono, mentre l'altra si muove, sia ascendendo sia discendendo.

(All'es. n. 52 le parti procedono per moto retto, ascendendo e discendendo. All'es. n. 59 le parti intermedie procedono per moto retto fra loro e per moto contrario col basso; anche il soprano va per moto contrario col basso, ad eccezione delle quattro minime ferme sul *do,* le quali danno luogo al moto obliquo. Nell'es. n. 63 il basso procede per moto contrario colle parti superiori. Un altro esempio di moto obliquo si trova al n. 119 in cui le tre parti inferiori stanno ferme, mentre la voce soprana percorre un' ottava, ascendendo e discendendo. Vedi anche gli es. n. 133, 134, 839, 840).

Con locuzione scolastica si esprimono gli obblighi di una parte, massime se vocale, dicendo che essa deve *cantar bene*. Essa deve, cioè, procedere preferibilmente per grado, evitando:

a) i salti troppo larghi e di difficile intonazione;

b) gli intervalli eccedenti e i diminuiti;

c) le successioni di due salti nella stessa direzione, specialmente quando la somma di questi formerebbe un intervallo di settima maggiore, o di nona, o di quarta eccedente o di quinta eccedente.

26. Naturalmente a una parte strumentale è permessa maggiore libertà nei suoi movimenti che non a una parte vocale, in ragione della maggior sicurezza d'intonazione; e tanto alle parti strumentali che alle vocali sarà permesso l'uso degli intervalli eccedenti:

a) nelle progressioni;

b) nella scala minore armonica, in cui è regolare il salto di seconda eccedente fra il sesto e il settimo grado;

c) negli arpeggi o quando i due suoni, fra i quali interceda un intervallo eccedente, appartengono allo stesso accordo.

27. Non sempre sarà possibile evitare un salto di intervallo diminuito; ma in questo caso la voce dovrà ritornare a un suono contenuto nell'intervallo stesso

Es. 8.

e non continuare nella stessa direzione.

Es. 9.

28. Nello stile severo le dissonanze non devono essere prese di salto. Non così nello stile libero; però è preferibile che il salto sia ascendente quando la risoluzione della dissonanza dovrà essere discendente, e viceversa che il salto sia discendente quando la risoluzione della dissonanza dovrà essere ascendente. Lo stesso si dica per i suoni che, come la sensibile, senza essere dissonanti, sono animati da una forte attrazione verso un altro suono. Questa è la ragione per cui il salto discendente di quinta diminuita:

Es. 10.

è preferibile al salto ascendente di quarta eccedente:

Es. 11.

In fine del capitolo IX parleremo più a lungo di questo precetto.

29. Le terze e le seste maggiori e minori possono succedersi fra le parti e possono essere prese indifferentemente per moto retto, contrario ed obliquo; colla eccezione delle terze maggiori e delle seste minori, che non possono seguirsi per moto retto quando le voci procedano per tono. Così queste successioni:

Es. 12.

sono da evitare nello stile severo, per la relazione di *tritono* esistente fra il *fa* ed il *si*.

Le consonanze naturali sono soggette a parecchie restrizioni riguardo alla loro successione e al modo col quale esse succedono ad altri intervalli.

Due quinte naturali o due ottave non possono seguirsi nelle stesse parti.

Es. 13.

S'intende che due accordi consecutivi possono benissimo contenere entrambi una quinta naturale o un'ottava, purchè quella del primo accordo sia affidata a una parte diversa da quella del secondo, così:

Es. 14.

Quì, mentre i due accordi contengono ciascuno una quinta naturale e una ottava, non abbiamo la successione proibita. Infatti nel primo accordo la quinta *do-sol* risolve in ottava per moto obliquo, e l'ottava *do-do* risolve in terza per moto retto. La quinta *sol-re* del secondo accordo proviene per moto retto dalla terza maggiore *do-mi*.

La proibizione delle ottave si riferisce solo alle parti reali dell'armonia, e non mai alle parti di rinforzo che, nello stile libero, possono seguire all'ottava o all'unissono un'altra parte per tutta la durata di una frase, di un periodo o anche di un pezzo. Basterà gettare uno sguardo su una partitura d'orchestra per trovare esempii di questi rinforzi o raddoppii d'ottava.

Nella musica moderna è comunissima la pratica di rinforzare all'ottava, e qualche volta alla doppia ottava, una melodia sulla quale si voglia richiamare l'attenzione dell'uditore; tutti gli ottimi autori si valsero di questo artificio che troviamo adoperato persino nella musica per pianoforte solo di Bach e di Scarlatti.

La proibizione delle ottave, ripetiamo, si riferisce solo alle parti reali, come nel seguente esempio:

Es. 15.

Il soprano e il tenore in *a* infrangono la proibizione, osservata invece in *b* e in *c*.

30. Le parti estreme, cioè la più acuta e la più bassa, non possono procedere per moto retto da un intervallo qualsiasi a una quinta naturale.

Però, anche nello stile severo, la quinta di dominante può esser presa di moto retto, quando sia preceduta da una armonia di tonica, e la quinta di tonica, quando sia

Es. 16.

preceduta da una armonia di sottodominante (quarto grado); purchè nei due casi la parte acuta si muova di grado.

Inoltre qualunque quinta naturale può essere presa di moto retto cambiando di posizione o di rivolto dello stesso accordo.

Es. 17

Le parti estreme non devono procedere per moto retto ad una ottava o ad un unisono.

Es 18.

È permesso però procedere per moto retto all' ottava di tonica, preceduta dall'armonia di dominante, e all'ottava della sottodominante, preceduta dall'armonia di tonica, purchè la parte superiore si muova per grado e l'ottava così presa per moto retto sia il suono fondamentale dell'accordo di cui fa parte.

Es. 19

Anche in questo caso, però, l'armonia sarà di miglior effetto disponendo le parti in modo che procedano all'ottava per moto contrario, così:

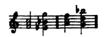
Es 20.

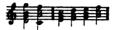
È certo che le quinte e le ottave prese di moto retto impoveriscono l'armonia, e questa è la ragione vera per cui devono essere evitate. Alcuni teorici, però, credettero di giustificare la proibizione di quelle quinte ed ottave, collo specioso pretesto che nel salto da cui sono precedute è implicita, o nascosta, un'altra quinta o un'altra ottava. Per spiegarci meglio, essi trovano che nell'es. n. 16 il *mi,* per andare al *sol,* deve passare per il *fa,* che si trova in quinta col *do,* seguita da un'altra quinta *sol re.* Nella seconda battuta dello stesso esempio, il *fa* che scende al *do,* deve, sempre secondo quei teorici, passare per il *re,* in quinta col *la.* È inutile dire che queste quinte od ottave sono così ben nascoste che nessun orecchio, per quanto fino ed esercitato, non le ha mai udite. Tuttavia anche la strana trovata di quei teorici ha fatto fortuna, e tutti chiamano *implicite* o *nascoste* le quinte e le ottave prese per moto retto.

31. In armonia di due voci, una terza non deve essere seguita da una quinta, quando le due parti si muovano di grado, così:

Es. 21.

Però il cattivo effetto di questa successione scompare quando sia aggiunta una terza parte.

Es. 22.

Sono proibite le successioni per quarta naturale col basso (rivolto della quinta naturale). Tuttavia sono permesse due o più quarte naturali fra le parti medie o fra una di queste e la parte superiore.

Es. 23.

In *a* abbiamo una successione proibita, perchè le quarte *re-sol* e *do-fa* si trovano col basso; invece le quarte naturali in *b*, *sol-do, la-re, si-mi* e *do-fa,* sono permesse.

Quando studieremo gli accordi diatonici di nona, troveremo un caso in cui le quarte tra il basso e una parte media sono inevitabili, e quindi permesse.

Sono proibite le successioni per seconda o per settima, e neppure una seconda nè una settima possono risolvere in unissono o in ottava per moto retto od obliquo — tranne quando si tratti di *note di passaggio* o di *ritardi.*

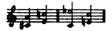
32. Si ha una *falsa relazione* quando una voce o parte fa udire un suono naturale, mentre un' altra parte dà lo stesso suono alterato per diesis e per bemolle.

La *falsa relazione* esiste:

a) quando i due suoni formanti ottava eccedente o diminuita siano uditi contemporaneamente nello stesso accordo:

Es. 24.

b) quando appartengono a due accordi successivi:

Es. 25.

c) quando siano separati da un terzo accordo intermedio.

Es 26.

Ben inteso non si può parlare di *falsa relazione* quando una stessa voce canti, nella stessa ottava, i due suoni dello stesso nome con diversa segnatura accidentale:

Es. 27.

neppure se un' altra parte raddoppiasse all' ottava uno di quei due suoni.

Es. 28.

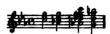
33. Nella musica antica era considerata *falsa relazione* anche quella di *quinta diminuita* o *quarta eccedente* fra due parti estreme in due accordi successivi.

Es. 29.

Il considerare *falsa* e quindi proibire la relazione di *tritono* era logico e naturale quando il senso tonale era poco sviluppato. Ora però che i musicisti, i cantori e gli uditori si sono educati ai rapporti della tonalità moderna, la relazione di tritono non presenta nulla nè di difficile per l' intonazione nè di sgradevole per l' orecchio, e solo chi volesse imitare lo stile antico dovrà astenersene.

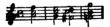
34. La proibizione delle relazioni di ottava eccedente o diminuita, assoluta nello stile severo diatonico, venne

gradatamente perdendo efficacia a mano a mano che si introdusse nell' arte l' impiego delle armonie cromatiche. Così mentre tanto la pratica quanto la teoria degli antichi si limitavano ad ammettere l'impiego, in due diverse voci e in differenti ottave, della settima minore e della settima maggiore di un tono minore, purchè separate da un accordo intermedio:

Es. 30.

vediamo la musica moderna infrangere apertamente il divieto delle false relazioni, e i recenti trattati o non tener conto di questa proibizione, o farla seguire da una interminabile enumerazione di eccezioni, o anche dichiarare che solo una lunga pratica può insegnar all' allievo in quali casi sia lecita, in quali sia da evitare la relazione di ottava eccedente o diminuita.

In realtà gli ottimi scrittori non temono la falsa relazione quando i due suoni, fra i quali essa sembra esistere, appartengano a due differenti fondamentali, e abbiano attrazione contraria, l'uno ascendente, discendente l'altro.

In questa successione il *fa* naturale del primo accordo

Es. 31.

non si trova in falsa relazione col *fa* ♯ del terzo, perchè questo è fortemente attratto verso il *sol* (sebbene risolva discendendo) in grazia della sua quinta diminuita, mentre quello è attratto piuttosto al *mi;* e perchè differenti sono i fondamentali del primo e del terzo accordo, *fa* e *re.*

Confronti l'allievo questa successione coll'es. n. 26. Ivi i due *mi,* il primo naturale, il secondo bemolle, hanno entrambi per fondamentale il *do,* e nessun carattere attrattivo risiede in loro abbastanza efficace per dare all' uno una tendenza contraria a quella dell'altro.

Il *fa* ♯ e il *fa* ♮ che si seguono, immediatamente e in diversa ottava, nella seconda battuta di questo esempio,

Es. 32. J. S. BACH « Wohlt. Cl. »

non sono in falsa relazione.

Il primo è terza cromatica di sopratonica, il secondo settima di dominante. Sebbene il *fa* ♯ salti al *si* ♮ non è dubbia la sua attrazione verso il *sol,* mentre il *fa* ♮ è attratto verso la terza di tonica.

L'identica successione, che riportiamo qui a quattro voci, è comunissima nella musica, e il consenso generale

Es. 33.

degli autori nell'impiegarla, degli uditori nell'accettarla, rende vana ogni proibizione teorica.

Riservandoci di ritornare su questo argomento quando parleremo delle *note di passaggio,* chiudiamo questo capitolo citando le prime battute dell'ouverture del *Faust* di Schumann. Qui il *sol* ♯, (terza cromatica di sopratonica come il *fa* ♯ dell'esempio di Bach, come il *si* ♮ dell'esempio precedente) è accompagnato colla quinta diminuita (*si* ♭)

Es. 34.
R. SCHUMANN « Faust. »

colla settima *(re)* e colla nona *(fa)* di sopratonica, e non è in falsa relazione col *sol* ♮ settima di dominante, che quì si presenta come quinta diminuita del primo rivolto.

CAPITOLO IV

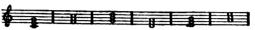
35. Accordo perfetto maggiore e minore. — 36. Accordi perfetti nel modo maggiore. — 37. Accordi perfetti nel modo minore. — 38. Accordo perfetto maggiore sulla tonica nel modo minore. — 39. Suoni raddoppiati. — 40. Suoni ommessi. — 41. Accordo di terza minore e quinta diminuita. — 42. Rivolti dell'accordo perfetto. — 43. Rivolti dell'accordo di quinta diminuita. — 44. Carattere tonale degli accordi perfetti. — 45. Carattere tonale dei rivolti. — 46. Successione di accordi perfetti. — 47. Successione dei primi rivolti. — 48. Restrizioni nei movimenti del basso nella successione di un secondo rivolto. — 49. Alcuni esempii. — 50. Segnatura numerica. — 51. Posizioni dell'accordo perfetto. — 52. Progressioni. — 53. Precetti pratici relativi alla distribuzione e al moto delle parti. — 54. Il primo esercizio armonizzato.

35. L'accordo perfetto è composto di un suono fondamentale, dal quale l'accordo ha nome, e di altri due suoni; uno di questi deve formare col suono fondamentale l'intervallo di quinta naturale; l'altro quello di terza o maggiore o minore. Secondo la specie della terza l'accordo è chiamato maggiore o minore. Nel seguente esempio vediamo quattro accordi perfetti di *do*, perchè tale suono è il fondamentale. I primi due si chiameranno accordi per-

Es. 35.

fetti *maggiori* di *do*, perchè hanno la terza maggiore *mi*, il terzo e il quarto invece si chiameranno accordi perfetti *minori* di *do*, perchè il *mi* ♭ si trova in rapporto di terza minore col *do*.

36. Nel modo maggiore troviamo sei accordi perfetti, sui primi sei gradi della scala diatonica. Sulla tonica, sulla dominante e sulla sottodominante abbiamo tre accordi perfetti maggiori; invece sul secondo, sul terzo e sul sesto grado abbiamo tre accordi perfetti minori.

Es. 36.

37. Nel modo minore troviamo un accordo perfetto minore sulla tonica e sulla sottodominante, e un accordo perfetto maggiore sul terzo grado, sulla dominante e sul sesto grado.

Es. 37.

Armonizzando il secondo grado col sesto grado alterato della scala melodica ascendente, troviamo un accordo perfetto minore.

Es. 38.

Armonizzando il quinto col settimo grado discendente della stessa scala, abbiamo un altro accordo perfetto mi-

Es. 39.

nore, di uso non infrequente — massime nei suoi derivati. Giova notare che in questo accordo, per la mancanza della sensibile, il quinto grado perde il suo carattere di dominante.

Sul settimo grado discendente della scala melodica si può costruire un accordo perfetto maggiore.

Es. 40.

Finalmente anche dobbiamo notare un accordo maggiore sulla sottodominante, armonizzata col sesto grado alterato della scala melodica ascendente.

Es. 41.

38. Gli antichi usarono spesso terminare un pezzo di modo minore coll'accordo perfetto maggiore. Questo impiego eccezionale della terza maggiore fu sempre considerato perfettamente diatonico.

39. È permesso raddoppiare qualunque suono di un accordo perfetto. Tuttavia è preferibile raddoppiare il suono fondamentale piuttosto che la quinta — e questa piuttosto che la terza.

La sensibile (terza maggiore della dominante) non deve mai essere raddoppiata, qualunque sia l'intervallo da essa formato in un accordo. Questo divieto, assoluto nello stile severo, deve essere osservato, per quanto sia possibile, anche nello stile libero.

40. Gli antichi solevano frequentemente ommettere la terza, maggiore o minore, d'un accordo perfetto. La musica moderna non pratica questa ommissione che impoverisce l'armonia, se non in casi rarissimi, o per arcaismo,

Es. 42. G. Gallignani. « Alla Madonna delle nevi eterne. »

o per raggiungere certi effetti speciali di sonorità; e se la distribuzione delle parti rende necessario ommettere uno dei suoni dell'accordo perfetto, il suono ommesso più frequentemente è la quinta. Allora l'armonia consiste solamente del suono fondamentale e della sua terza; e tanto

l'uno quanto l'altra possono essere raddoppiati, salvo nel caso della sensibile.

41. Sulla sensibile, tanto nel modo maggiore quanto nel modo minore, non si può praticare un accordo perfetto; ma troviamo impiegato un accordo composto di terza minore e quinta diminuita.

Questo è un frammento di un accordo di cui ci occuperemo più tardi; ma è necessario che l'allievo sappia sin d'ora che l'armonia formata da questi tre suoni è dissonante, obbligata cioè a risolvere su un altro accordo, che in questo caso sarà l'accordo di tonica. La sensibile, obbedendo all'attrazione esercitata sopra di lei dalla tonica, ascende di grado; la quinta diminuita discende di semitono o di tono, secondo che il modo sia maggiore o minore, e la terza, che è l'unico di questi tre suoni che possa essere raddoppiato, è libero nel suo movimento, e può risolvere indifferentemente tanto ascendendo quanto discendendo di grado, oppure saltando alla quinta della tonica.

Es. 43.

Lo stesso accordo di terza minore e quinta diminuita è pure praticabile sul secondo grado nel modo minore. Anche questo è un frammento dissonante di un altro accordo che studieremo più tardi — e la sua risoluzione più semplice è sull'accordo di dominante, o sul primo rivolto di dominante, o sul secondo rivolto di tonica.

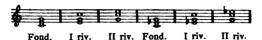
Es. 44

In questo altro esempio vediamo l'accordo di quinta

Es. 45. MATTEI. Pratica di Accompagnamento.

diminuita sul secondo grado di *fa* risolvere sul primo rivolto della settima di dominante.

42. Se noi disponiamo i suoni componenti l' accordo perfetto in modo di avere nel basso non più il suono fondamentale, ma la terza di questo, otteniamo un nuovo accordo, chiamato: primo rivolto dell'accordo perfetto.

Es. 46

Il secondo rivolto si ottiene mettendo nel basso la quinta, invece della terza del fondamentale.

Il primo rivolto di un accordo perfetto maggiore è sempre composto di terza minore e sesta minore. Il primo rivolto di un accordo perfetto minore è sempre composto di terza maggiore e sesta maggiore.

Il secondo rivolto di un accordo perfetto maggiore è sempre composto di quarta naturale e di sesta maggiore. Il secondo rivolto di un accordo perfetto minore è sempre composto di quarta naturale e sesta minore.

43. Anche l'accordo di terza minore e quinta diminuita sulla sensibile, sebbene non sia un accordo perfetto, può presentarsi nella forma di rivolto. Il primo rivolto si troverebbe sul secondo grado, armonizzato con terza minore e sesta maggiore; e il secondo si troverebbe sul quarto grado, armonizzato con quarta eccedente e sesta maggiore. Presto però l'allievo vedrà che la prima di queste due armonie non è altro che il secondo rivolto di un accordo di settima coll' ommissione del suono fondamentale, e la seconda armonia, quella di quarta eccedente e sesta maggiore, è il terzo rivolto di un accordo di settima coll'ommissione del fondamentale.

44. L' accordo perfetto di tonica è caratterizzato dal senso di riposo e dalla facoltà di concludere il pensiero musicale. Tutti gli altri accordi, quale più e quale meno,

sono caratterizzati da una speciale attrazione diretta o indiretta verso la tonica, perchè composti dai concomitanti di dominante o di sopratonica, come vedremo nel corso di questo studio. Tale attrazione turba il senso di riposo proprio alle consonanze, senza però destare così vivo il senso di moto datoci dalle dissonanze, ed è questa la causa del carattere tranquillo e pacato della musica intessuta solamente di accordi perfetti.

Quando il senso di riposo ci è dato da un accordo diverso da quello della tonica iniziale di un pezzo di musica, un cambiamento di tono fu operato, e la nuova tonica si rivela facendosi centro delle attrazioni tonali e producendo il senso di riposo particolare al primo grado della scala.

Del resto le attrazioni degli accordi perfetti sono così deboli che talora è possibile, evitando alcuni suoni della scala, di ottenere un certo senso di riposo anche su altri accordi perfetti che non siano quello di tonica.

45. Il carattere tonale dei rivolti è affine a quello dell'accordo perfetto dal quale sono generati, conservando i rivolti le tendenze attrattive animanti gli accordi perfetti.

Però l' accordo di tonica vede, nel suo primo rivolto singolarmente affievolito, il carattere di riposo, che scompare del tutto nel secondo rivolto.

Una spiegazione esauriente di questo ultimo fatto potremo darla solo quando parleremo dell'accordo di tredicesima sulla dominante.

I secondi rivolti degli accordi perfetti, sia per la mancanza di terza, sia per l'incertezza del loro carattere tonale, sono impiegati meno frequentemente dei primi rivolti, e sono soggetti a varie restrizioni nella loro successione. I secondi rivolti praticati maggiormente sono quelli dell'accordo di tonica, di sottodominante e di dominante.

46. Gli accordi perfetti sono liberi nella loro successione e si seguono l'un l'altro secondo l'arbitrio ed il gusto del compositore. Però questa libertà è pure soggetta alla

maggiore o minore affinità tonale di questi accordi e alle leggi che reggono i movimenti delle voci.

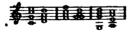
Gioverà quindi far rimarcare all'allievo qualcuna delle successioni che si presentano più spontanee. La più importante di tutte, quella che nella concatenazione delle armonie, anche dissonanti, risponde meglio alle loro affinità tonali, dipende dal fatto che ogni accordo perfetto, sia maggiore sia minore, è attratto verso l'accordo il cui fondamentale dista di una quarta ascendente dal proprio, riproducendo lo stesso movimento per cui la dominante cade sulla tonica, quello, cioè, della cadenza autentica, ed è la successione per quarta ascendente o per quinta discendente.

Es. 47.

Ottime sono pure le successioni ottenute facendo salire il basso per quinta o facendolo scendere per terza.

Es. 48.

Gli accordi perfetti possono succedersi l'un l'altro anche quando il basso proceda per grado, sia ascendendo, sia discendendo, purchè le parti si muovano per moto contrario, alfine di evitare le quinte e le ottave di seguito, inevitabili se le parti si muovessero per moto retto.

Es. 49.

Quando il basso sale di semitono l'accordo perfetto maggiore può essere seguito da un altro accordo perfetto

Es. 50.

maggiore, ma non da un accordo perfetto minore.

Se il basso scende di tono l'accordo perfetto maggiore può essere seguito tanto da un altro accordo maggiore quanto da uno minore.

Es. 51.

Ma quando il basso scende di semitono è preferibile che il secondo accordo non sia minore.

Meno usata è la successione di due accordi perfetti minori, quando il basso procede per grado, ascendendo o discendendo.

47. I primi rivolti si collegano ottimamente l'un l'altro quando il basso ascende o discende di grado. In questa successione il moto retto delle parti non presenta inconveniente alcuno, quando le parti siano disposte in modo che la terza si trovi sotto la sesta; nel qual caso si ha

Es. 52.

nelle parti acute una successione di quarte permessa, mentre che se la sesta si trovasse sotto alla terza, si avrebbe una successione di quinte proibita.

Ottima è la successione di un primo rivolto e di un accordo perfetto quando il basso sale di grado o di terza. Nel primo caso la successione è derivata da quella di due accordi perfetti in cui il fondamentale del primo salta di quarta al fondamentale del secondo; nell'altro caso la successione è derivata da quella di due accordi perfetti in cui il fondamentale del primo salta di quinta (vedi es. 47 e 48).

Es. 53.

Quando il basso scenda di grado, il primo rivolto di

un accordo perfetto maggiore è seguito bene da un accordo perfetto, tanto maggiore quanto minore.

Es. 54.

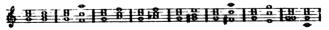
Il primo rivolto minore cade volontieri su un accordo perfetto maggiore quando il basso scende di grado; raramente impiegata è la successione di un accordo perfetto minore.

Es. 55.

48. Perchè il basso possa prendere di salto un secondo rivolto, bisogna che questo sia preceduto o da un accordo perfetto o dal primo rivolto dello stesso accordo da cui è derivato. Se il basso procede per grado, il secondo rivolto può essere preceduto tanto da un accordo perfetto, quanto da un primo rivolto.

Es. 56.

Dopo un secondo rivolto il basso può restar fermo oppure salire o discendere di grado. Può anche passare di salto o al suo fondamentale o al primo rivolto di questo.

Es. 57.

L'unico caso in cui un secondo rivolto può essere seguito da un altro secondo rivolto è questo:

Es. 58.

in cui il secondo rivolto di dominante è seguito da quello di sottodominante.

49. Nei precedenti paragrafi abbiamo accennato solamente le più comuni successioni degli accordi perfetti e dei loro rivolti — senza pretendere di registrare tutti i casi possibili.

L'allievo dovrà sin d'ora esercitarsi ad analizzare quelle che troverà nelle opere dei migliori scrittori.

Diamo qui il principio di un pezzo appartenente al tono di *re* minore. La melodia principale, il tema, presa dal canto fermo, è data al tenore, e ciascun suono di questa melodia è armonizzato con un accordo perfetto, quello di dominante, quello di sottodominante con terza maggiore,

Es. 59. PALESTRINA. « Stabat Mater. »

quello del terzo grado della scala, quello sul settimo grado della scala discendente, quello sulla sottodominante con terza minore, e infine quello sulla dominante.

In questo altro brano l'accordo perfetto si trova sul primo, sul terzo, sul quarto, sul quinto e sul sesto grado di un tono maggiore. Il *do* ♯ nella seconda battuta è una

Es. 60. J. S. BACH. « Nun lob', mein Seel, den Herren. »

nota di passaggio, e gli accordi segnati con un * nella seconda (terzo quarto) e nella terza battuta (secondo quarto) non sono nè accordi perfetti, nè rivolti di accordo perfetto; li studieremo più tardi.

In quest' altro brano l' accordo perfetto minore di to-

Es. 61. J. S. Bach. « Vater unser in Himmelreich. »

nica è seguito dal primo rivolto dell'accordo perfetto minore sul quinto grado, e dal primo rivolto dell' accordo perfetto minore di sottodominante che cade sull' accordo minore di quinto grado. Seguono due accordi perfetti sul terzo e sul sesto grado. Il penultimo accordo è dissonante e il nostro allievo non lo conosce ancora; l'ultimo è l'accordo perfetto di dominante, colla terza maggiore (sensibile). Queste poche battute sono notevoli per l' impiego della terza minore sulla dominante, e per la successione di quattro accordi perfetti minori.

Qui invece troviamo un accordo perfetto maggiore sul settimo grado della scala minore, seguito dal primo rivolto

Es. 62. Legrenzi.

dell'accordo perfetto minore di sottodominante.

Sebbene uno dei caratteri che distinguono dall' antica la musica moderna sia il maggior impiego di armonie dissonanti, non è raro di trovare, anche in recentissimi scrittori, interi periodi unicamente composti di accordi consonanti.

Es. 63. Chopin. Op. 15, n. 3.

In questo brano, tolto da un *notturno* di Chopin, l'allievo non troverà nessun accordo che non sia di terza e quinta.

In questo ultimo esempio, l'allievo troverà l'accordo di tonica alternato coll'accordo perfetto sul terzo grado.

Es. 64. VERDI. « D. Carlo. »

Questo accordo è strettamente affine a quello di dominante, perchè composto dalla dominante, *sol,* dalla sensibile, *si* e dal tredicesimo concomitante del generatore, *mi.* Ciò spiega l'attrazione esercitata dalla tonica su questo accordo. L'ultimo accordo della seconda battuta è l'accordo perfetto sul sesto grado, composto dalla quinta, *la,* settima, *do,* e nona maggiore, *mi,* di sopratonica, *re.* Le armonie di sopratonica sono attratte verso la dominante, sulla quale infatti vediamo cadere questo accordo nella terza battuta.

Si potrebbero moltiplicare gli esempii; ma preferiamo che l'allievo li cerchi da sè nelle opere dei migliori scrittori, convinti che la ricerca diretta sia la miglior fonte di insegnamento.

50. Il basso numerato è una parte di basso, sulle note della quale l'autore segna sommariamente, con dei numeri e degli accidenti, le armonie che le devono accompagnare.

Nel basso numerato gli accordi perfetti si segnano con $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ oppure con una qualunque di queste tre cifre, scegliendo di preferenza quella che indica il suono dato alla voce più acuta, indicando così al lettore la disposizione delle parti voluta dall'autore. Frequentemente l'accordo perfetto è anche indicato dall'assenza di segnatura numerica.

Il primo rivolto si segna con $\frac{6}{3}$ oppure col solo 6. Il 3 da solo non può indicare il primo rivolto. Il secondo rivolto si segna con $\frac{6}{4}$.

Le alterazioni accidentali si indicano scrivendo l'accidente davanti al numero indicante l'intervallo alterato, notando che è pratica antichissima quella di segnare il solo accidente e di ommettere il 3, quando l'intervallo alterato sia la terza. Perciò l'accordo perfetto maggiore sul basso *re* si può indicare così:

Es 65.

e l'accordo perfetto minore sul *do* si può indicare così:

Es. 66.

51. Negli esercizii di basso numerato, scritti per pianoforte, comunemente si suole lasciare alla mano sinistra il basso, raggruppando nella mano destra le rimanenti tre voci.

Quando alla voce più acuta è data l'ottava, alla voce intermedia la quinta, e alla voce meno lontana dal basso la terza, si dice che l'accordo si trova in ***prima posizione.***

Quando la voce più acuta ha la terza, e le due parti intermedie l'ottava e la quinta, si dice che l'accordo è dato in ***seconda posizione.***

La ***terza posizione*** si ha quando la quinta è data alla alla voce più alta, la terza alla voce intermedia, e l'ottava alla voce più vicina al basso.

Es. 67. I II III posizione

52. Quando il basso mantiene un andamento simmetrico, alternando gli stessi intervalli, sia nell'ascendere che nel discendere, abbiamo una *progressione,* ed in tal caso è spesso conveniente che anche le voci superiori assecondino l'andamento simmetrico del basso.

Es. 68.

In questa semplicissima progressione il basso sale di quarta e scende di terza. Il periodo della progressione consiste di due soli accordi, dopo i quali si ripete la stessa disposizione di parti. Così vediamo il soprano cantare l'ottava del primo accordo e la terza del secondo, e alternare per tutta la progressione questi due intervalli, mentre il contralto alterna la quinta (nel primo accordo) coll' ottava (nel secondo accordo) e il tenore la terza colla quinta.

Nel capitolo precedente abbiamo detto che nelle progressioni non sono vietati i salti eccedenti, e infatti in questo esempio troviamo il salto di quarta eccedente nel basso (settima e ottava battuta) e nel tenore (ottava e nona battuta).

Nelle progressioni l'accordo di terza minore e di quinta diminuita è trattato come un accordo perfetto, e perciò la sensibile può essere raddoppiata come gli altri gradi della scala, la quinta diminuita è libera nella sua successione come le quinte naturali, e l' accordo può passare ad un altro senza risolvere sulla tonica.

Nella nostra progressione il secondo, il quarto, il sesto e il decimo accordo hanno l'ottava nel contralto; è dunque legittimo il raddoppiare la sensibile nel dodicesimo. Negli stessi accordi la quinta del tenore salta alla terza dell'accordo successivo, e anche la quinta diminuita del *si,* invece di risolvere su un *mi,* salta alla terza del *sol.* In quanto

alla risoluzione dell'accordo di quinta diminuita sull'accordo di tonica, essa è solamente ritardata dall' interposizione dell' accordo di dominante. Vedremo in seguito come la risoluzione dei suoni o degli accordi dissonanti non sia sempre immediata.

Le progressioni possono essere *tonali* o *reali.* Nelle prime gli intervalli sono riprodotti, senza tener conto della loro specie, da suoni diatonici, e così accade che una terza maggiore può essere riprodotta da una terza minore, una quinta naturale da una quinta diminuita, ecc.

Nelle progressioni reali, invece, l' intervallo maggiore deve essere riprodotto dal maggiore, il minore dal minore, il naturale dal naturale, e così via, o introducendo al bisogno suoni cromatici, o anche modulando.

Il nostro allievo troverà altri esempii di progressioni nei capitoli seguenti.

53. A questo punto l' allievo deve mettere in pratica quanto siamo venuti esponendogli, armonizzando a quattro voci, cogli accordi perfetti e coi loro rivolti, gli esercizii pratici che a complemento di questo capitolo si trovano in appendice del volume.

Sarà ottima cosa disporre questo lavoro in partitura a quattro parti per le voci di soprano, contralto, tenore e basso, così:

Es. 69.

L' allievo che non fosse famigliarizzato colle chiavi di *do,* potrà scrivere le voci in chiave di *sol;* potrà anche disporre le quattro voci su due righi; sul primo, in chiave

di *sol,* il soprano e il contralto, sul secondo, in chiave di *fa,* il tenore e il basso. Ma qualunque sia la disposizione materiale di questo lavoro, si ricordi:

a) che l'armonia è di miglior effetto quando le parti siano distribuite in modo da presentare distanze quasi eguali dall'una all'altra, o quando il basso è tenuto distante dalle altre voci, vicine fra loro. Perciò è ottima la disposizione delle voci nei primi cinque accordi di questo esempio; meno buona quella degli ultimi tre.

Es. 70.

b) che le voci non devono saltare troppo, ma invece muoversi per grado appena sia possibile; e quando un suono è comune a due accordi successivi, è preferibile tenerlo nella stessa voce, a meno che ciò produca monotonia nel canto.

c) che il moto contrario è preferibile al moto retto, sempre, ed è necessario quando il basso procede di grado, per evitare le successioni proibite di due quinte o di due ottave.

54. Per rendere più agevole all' allievo questo nuovo compito, cercheremo di armonizzare insieme con lui il primo degli esercizii pratici.

Es. 71.

Vediamo che è scritto nel tono di *do* maggiore; non troviamo segnato nessun rivolto, e, non trovando in questo basso la sensibile, ci è facile inferire che lo dobbiamo armonizzare semplicemente con accordi perfetti. Sulla prima nota del basso vediamo segnato un 8; con questo segno

l'autore ci suggerisce, non solo l'impiego dell'accordo perfetto, ma ancora di dare al soprano l'intervallo di ottava, dunque la nota *do.* Per il contralto e il tenore avremo la terza e la quinta. Se diamo la terza, *mi,* al tenore, e la quinta, *sol,* al contralto, avremo ottimamente disposte le tre voci acute in un intervallo di sesta, lontane una decima dal basso, come nel quarto accordo dell' esempio 70; ma noi preferiamo dare la quinta al tenore, e la terza al contralto, come nel primo accordo dello stesso esempio, per avere le quattro voci distribuite a distanze press' a poco eguali. Infatti così il tenore dista una quinta dal basso, tra il tenore e il contralto corre una sesta maggiore, e tra il contralto e il soprano una sesta minore.

Il secondo accordo è composto dei suoni *sol, si, re.* Il *sol* è nota comune ai due accordi, dunque sarà tenuto dalla stessa voce che lo aveva nel primo, dal tenore. Restano i suoni *si* e *re.* Se mandiamo il soprano dal *do* al *re,* il contralto dovrebbe fare un salto di quarta in giù, o di quinta in su, per portarsi dal *mi* al *si.* Per evitare questo salto, daremo il *si* al soprano, il *re* al contralto, e avremo:

Es. 72.

La terza nota del basso, è ancora un *do,* da armonizzare con i suoni *do, mi sol.* Daremo l'ottava al soprano, obbedendo così all'attrazione tonale della sensibile; terremo la quinta nel tenore; e il suono che resta, il *mi,* cioè la terza, toccherà al contralto, ritrovando la stessa disposizione delle voci del primo accordo.

Il quarto accordo sarà quello di *fa,* composto dei suoni *fa, la* e *do.* C' è una nota comune al terzo e al quarto accordo? Sì, il *do;* e perciò lo terremo nella stessa voce, il soprano. Se mandiamo il tenore dal *sol* al *fa,* dovremo poi

far saltare il contralto dal *mi* al *la,* e per evitare questo salto, daremo il *fa* al contralto, il *la* al tenore, e avremo:

Es. 73.

Finora il basso progredì sempre di salto; ma ora passa alla dominante procedendo di grado. Abbiamo già detto che in questo caso bisogna ricorrere al moto contrario per sfuggire le quinte e le ottave proibite, che sarebbero inevitabili col moto retto. Infatti se dimenticassimo questa raccomandazione, e mandassimo il soprano al *re,* il contralto al *sol* e il tenore al *si,* si avrebbe questa cattiva successione:

Es. 74.

in cui il soprano fa le due quinte, il contralto le due ottave e il tenore sta poco meglio, perchè fa le due terze maggiori procedenti per tono.

Converrà dunque far discendere il soprano alla sensibile, il contralto alla quinta e il tenore all'ottava.

Es. 75.

La successione dal quinto al sesto accordo, e dal sesto

al settimo è in tutto simile a quella del secondo al terzo e dal primo al secondo, e non presenta alcuna difficoltà.

Es. 76.

Il basso dell'ottavo accordo ripete un *sol,* ma è segnato con un 5. Evidentemente l'autore non appose questa cifra per indicare all' allievo l' accordo perfetto; sarebbe stata una indicazione oziosa. Certamente ha voluto suggerire all'allievo di dare la quinta al soprano, per evitare la monotonia di un nuovo *si* dopo quattro battute in cui la parte del soprano si aggirò sui suoni *do* e *si.* E noi daremo la quinta al soprano, faremo saltare il contralto all'ottava, e il tenore ascenderà alla sensibile.

Es. 77.

L'ottavo e il nono accordo hanno comune il suono *sol,* ottava nel primo, e quinta nel secondo accordo. Perciò lo terremo nella stessa voce. Il tenore, seguendo l'attrazione della sensibile, sale al *do,* e il soprano ascende alla terza, *mi,* rendendo più varia la sua melodia.

Es. 78.

Anche il nono e decimo accordo hanno un suono co-

mune, il *do,* che perciò noi lascieremo alla stessa voce, il tenore, mandando il contralto al *la* e il soprano al *fa.*

Es. 79.

Per la stessa ragione terremo ancora il *do* nel tenore, e i suoni *sol e mi* andranno alle due parti superiori.

Es. 80.

La successione fra l'undecimo e il dodicesimo accordo, ripete quella fra il nono e il decimo; perciò l'allievo non sarebbe da biasimare se sul *do* del basso della sesta battuta, disponesse le voci come sul *do* della quinta. Gli faremo osservare, però, che così operando le parti del soprano e del contralto riuscirebbero uggiose, e il *do* del tenore diventerebbe soverchiamente lungo e quindi monotono. Renderemo più vario l'andamento delle parti rinunziando, per questa volta, a tenere nella stessa voce la nota comune, e movendo le voci superiori per moto contrario al basso.

Es. 81.

Gli accordi della penultima battuta riproducono il quarto

e il quinto, e gli ultimi due, il secondo e il terzo. Diamo qui l'intiero partimento.

Es. 82.

Se avessimo disposto le voci sul *fa* della penultima battuta come nella terzultima, allora il partimento sarebbe concluso così:

Es. 83.

Se sul primo accordo si avesse dato la terza al tenore e la quinta al contralto, il partimento sarebbe riuscito così:

Es. 84.

disposizione ottima per il pianoforte, ma acuta per il tenore nella quinta e sesta battuta.

L'allievo farà bene a armonizzare di nuovo questo partimento, naturalmente cambiando la disposizione delle voci, incominciando la parte del soprano colla quinta e poi colla terza, dopo di che potrà passare ai partimenti successivi.

CAPITOLO V

55. Nella prima fase dello sviluppo della musica polifonica — mentre la teoria non conosceva e non ammetteva altre armonie che quella di terza e quinta, e quella di sesta — la pratica incominciava a sentire il bisogno e la possibilità di valersi dei suoni che col fondamentale si trovavano in relazione di nona e di undicesima (quarta) (1). L'impiego di questi suoni fu dapprima timido, e circondato da molte cautele, dettate dalla necessità istintiva di non turbare l'equilibrio tonale, ancora debole ed incerto, e di non rendere troppo difficile, quasi impossibile, l'intonazione di questi intervalli dissonanti, da parte dei cantori; poichè giova ricordare che, infino al XVII secolo, la musica strumentale era di importanza secondaria. Per queste ragioni l' undicesima e la nona furono dapprima impiegate come *prolungamenti* di suoni consonanti dell'accordo precedente, e sol quando potevano discendere di grado sulla decima (terza) e sull'ottava del fondamentale. L'ordine della nostra

(1) La settima compare dapprima come rivolto del ritardo di nona; la settima sul fondamentale appartiene ad una fase più evoluta.

materia sarebbe più logico se noi rimandassimo lo studio di queste dissonanze ai capitoli successivi, nei quali tratteremo appunto della nona e dell'undecima. Pure giudichiamo opportuno spiegare fin d' ora all' allievo questo processo armonico, non solo per seguire lo svolgimento cronologico dell'arte, ma ancora per obbedire alla tradizione scolastica che rispecchia quello svolgimento, e che ha il vantaggio non trascurabile di iniziare lo studio delle dissonanze da quelle che presentano al principiante minori difficoltà.

56. I ritardi sono suoni dissonanti, estranei all'accordo perfetto, o rivolto d'accordo perfetto, col quale sono uditi. Essi sono il prolungamento di un suono appartenente all' accordo precedente, e devono risolvere discendendo, e qualche rara volta anche ascendendo, ma sempre di grado, su un suono che sia parte integrante dello stesso accordo sul quale il ritardo fu dato. Il loro impiego è possibile sol quando, in due accordi consecutivi, un suono del primo proceda di grado a un suono del secondo.

Es. 85.

Il *sol* della prima battuta prepara il ritardo di nona sull' accordo di *fa*. Il *do* della seconda battuta prepara il ritardo di quarta sull' accordo di *sol;* e il *si* della terza battuta prepara il ritardo di settima maggiore sull'accordo di tonica. Questi tre ritardi risolvono rispettivamente in ottava, in terza e in ottava sulla seconda metà della battuta.

57. I ritardi, sebbene dissonanti, non cambiano il carattere armonico dell'accordo col quale sono uditi, perchè costretti a risolvere melodicamente sullo stesso accordo, prima che questo passi ad un' altra armonia. Invece le dissonanze che studieremo poi nei capitoli seguenti, sono parte integrante dell' accordo, e, a differenza dei ritardi,

possono avere la stessa durata dell'accordo, e risolvere con questo; hanno, cioè, la risoluzione armonica. Perciò dal diverso modo di risolvere, chiameremo i primi: dissonanze melodiche, e dissonanze armoniche le altre.

58. Nello stile severo sono ammessi i ritardi:

a) di quarta (undecima) risolta in terza, e di nona risolta in ottava sull'accordo perfetto (vedi es. 85);

b) di seconda (e quinta) risolta in terza (e sesta).

Es. 86.

c) di settima risolta in sesta.

Es. 87.

Questi due ultimi ritardi, di seconda e di settima, derivano dai due primi, in forma di primo rivolto.

Anche il ritardo di nona (risolto in ottava) accompagnata dalla terza e dalla sesta è una derivazione del ritardo

Es. 88.

di quarta, pure in forma di primo rivolto.

Rivoltando nel basso il ritardo di nona risolta in ottava,

Es. 89.

troviamo il ritardo di seconda e quarta risolto in terza e quinta, ammesso anche nello stile severo.

Meno usati sono i ritardi sul secondo rivolto dell' ac-

cordo perfetto, settima risolta in sesta, e quinta risolta in quarta.

Es. 90.

59. Lo stile libero ammette, oltre ai ritardi già esposti, anche la risoluzione ascendente del ritardo di settima maggiore, che abbiamo già veduta nell'ultima battuta dell'esempio n. 85, e la risoluzione ascendente del ritardo di nona.

Es. 91.

60. Per rendere più sicura l'intonazione della dissonanza gli antichi praticarono la *preparazione*. Questa consiste nel far precedere la dissonanza da un accordo in cui il suono dissonante è dato dalla stessa voce allo stato di consonanza. Quando, più tardi, fu praticata la dissonanza armonica di settima, anche questa, perchè parte integrante dèll' armonia, fu ammessa come sana preparazione di un ritardo (vedi § 62).

La preparazione dei ritardi, fu dapprima un artificio di statica musicale, ma ora, sebbene meno necessaria, è rimasta come un carattere stilistico, e noi, scrivendo in istile osservato per voci sole, siamo obbligati a praticarla, anche nei casi in cui la chiarezza dell'andamento melodico e delle relazioni tonali, toglie ogni difficoltà alla perfetta intonazione del ritardo.

Nell'es. 85 la nona *sol* è preparata dalla terza, la quarta *do* è preparata dalla quinta, e la settima *si* è preparata dalla terza.

Nell'es. 86 la seconda *do-re* è preparata dal fondamentale.

Nell'es. 87 la settima *sol* è preparata dalla terza.

Nell'es. 88 la nona *fa* è preparata terza.

Nell'es. 89 la seconda *re* è preparata dal basso con terza e sesta.

Nell'esempio seguente abbiamo tre ritardi di quarta.

Es. 92. PALESTRINA. « Missa Brevis » VIII tono.

Il primo, nella settima battuta, è preparato dalla terza; il secondo, nella ottava battuta, è preparato dall'unissono; e il terzo è preparato dalla quinta.

In tutti questi esempi, le dissonanze sono preparate dalla stessa voce che ha il ritardo. Anzi, in realtà, preparazione e ritardo, sono la stessa nota prolungata su due accordi. Sarebbe dunque difettosa questa preparazione.

Es. 93.

Sebbene il suono *sol* sia stato udito come quinta dell'accordo di *do,* non vale però a preparare la nona dell'accordo di *fa,* la quale potrebbe essere ammessa, ma solo nello stile libero, come una appoggiatura (vedi capitolo seguente), perchè presa di salto.

La preparazione deve avere una durata eguale o maggiore a quella del ritardo, come è praticato in tutti gli esempii di questo capitolo. Sebbene non manchino esempii di ottimi autori in cui la preparazione ha un valore più breve del ritardo, raccomandiamo al principiante di attenersi strettamente a questo precetto, massime scrivendo per voci sole, senza accompagnamento strumentale.

Benchè l'artifizio della preparazione dei ritardi si spieghi

colla necessità di assicurare l' intonazione della musica a voci sole, pure esso fu praticato in ogni tempo anche dalla musica strumentale; sia perchè così si raddolcivano queste nuove dissonanze, sia perchè la musica strumentale si modellava sulla vocale, e, non essendo ancora assurta all'importanza che ebbe più tardi, la seguiva nello sviluppo dei suoi procedimenti armonici e contrappuntistici.

L' esempio che diamo quì è tolto da una raccolta di pezzi per liuto: Ein newgeordent Künstlich Lautenbuch, ecc., pubblicato a Norimberga nel 1536.

Es. 94. HANS NEWSIDLER. Ein guter welscher tantz.

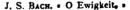
Noi lo prendiamo da: Oscar Chilesotti, Liutisti del Cinquecento, Breitkopf & Härtel, 1891 — opera preziosa per lo studioso che voglia approfondire le sue cognizioni sullo stato della musica popolare nel XVI secolo.

61. Il ritardo deve sempre cadere su un tempo forte della battuta, e la risoluzione su un tempo debole.

Negli esempii dati sinora, fuorchè in quello di Palestrina e di Newsidler, il ritardo cade sulla prima metà della battuta, risolvendo sulla seconda.

Nel tempo ordinario il ritardo può cadere sul primo o sul terzo quarto, risolvendo sul secondo o sull'ultimo, come vediamo in questi due esempii.

Es. 95.

J. S. BACH. « O Ewigkeit »

Es. 96. J. S. Bach. « Meine Seel'erhebt den Herren. »

Nell'esempio di Palestrina i tre ritardi cadono sul terzo quarto e risolvono sull'ultimo. In quello di Newsidler il ritardo cade sul primo quarto risolvendo sul secondo.

Un ritardo dato sul secondo o sull'ultimo quarto (nel tempo ordinario) non potrà risolvere sul quarto successivo che è forte, sibbene sulla seconda metà dello stesso quarto.

Es. 97. J. S. Bach. « Ein'feste Burg ist unser Gott. »

Naturalmente questa risoluzione, sulla seconda metà del quarto, è perfettamente regolare anche allorquando il ritardo sia dato su uno dei quarti forti, il primo od il terzo.

Il ritardo, quando valga tutta la battuta, risolve sul primo quarto della battuta successiva; ma anche in questo caso la regola non può essere infranta — e sul ritardo deve cadere un accento più forte di quello della risoluzione.

Es. 98. Grieg, op. 12, n. 4.

Nei tempi ternarii, il ritardo dato sul primo quarto può

risolvere tanto sul secondo, quanto sul terzo. In questi esempii la risoluzione cade sul secondo quarto.

Es. 99. J. S. Bach. « Aus meines Herzens Grunde. »

Es. 100. J. S. Bach, *ibid.*

Più innanzi l'allievo troverà un ritardo dato sul primo tempo e risolto sul terzo (vedi es. 110).

Meno frequentemente accade di trovare un ritardo sul secondo quarto di un tempo ternario, risolto sul terzo. Ne diamo quì un esempio:

Es. 101. J. S. Bach. « Wach'auf, mein Herz. »

62. Quest' ultimo esempio non è notevole solo per la posizione ritmica del ritardo e della sua risoluzione; ma anche perchè il ritardo di quarta è preparato da una quinta dissonante del primo rivolto di un accordo di settima. Nell' esempio n. 96 la quarta è preparata da una settima, nell' esempio n. 98 è preparata da una terza dissonante, (settima di sopratonica) e tali preparazioni sono regolarissime, perchè i ritardi possono essere preparati tanto dalle consonanze, quanto dalla settima (quinta nel primo rivolto, terza nel secondo) quando questa non sia nè un ritardo

nè una nota di passaggio, ma sibbene parte integrante dell'accordo col quale è udita.

63. Il ritardo di nona (vedi es. 85, 88 e 97) ha necessariamente nel basso il suono sul quale deve risolvere. Ma gli altri ritardi, di quarta e di settima, stanno in luogo del suono sul quale dovranno risolvere, e perciò è bene che questo suono non sia udito, in un'altra voce, insieme col ritardo; in altri termini: il ritardo non deve essere accompagnato dal suono sul quale esso dovrà risolvere.

Accade però, talvolta, che per ottenere una buona disposizione delle parti, sia conveniente di non osservare questo precetto. In questo caso bisogna che il raddoppio del suono sul quale risolverà il ritardo sia preso di grado, si trovi più basso del ritardo e almeno alla distanza di nona.

Es. 102.

Nell'esempio seguente troviamo, nella terza battuta, un ritardo di quarta nel soprano, accompagnato dalla terza nel tenore.

Es. 103. Orlando Lasso. Missa viii toni « Puisque j'ay perdu. »

(Notinsi i due ritardi di nona e di quarta nelle tre ultime battute).

È sempre preferibile, ripetiamo, evitare questo raddoppio, e assolutamente si deve sfuggire quando la quarta ritardi la sensibile.

64. I ritardi non possono in nessun modo sanare le progressioni proibite di ottave o di quinte per moto retto, appunto perchè essi tengono luogo dei suoni sui quali devono risolvere. Così queste successioni:

Es. 104.

non devono essere praticate, perchè, tolto il ritardo, esse si riducono a queste altre:

Es. 105.

Meno cattiva è questa successione:

Es. 106. J. Haydn. Sinfonia in *re*.

sebbene anche in questa i ritardi mascherino le quinte di moto retto fra le due parti superiori. Non fu Haydn il solo ad impiegarla (vedi es. n. 42 nella prima battuta); crediamo però che il nostro allievo oprerà saggiamente non praticandola in composizioni di stile severo.

65. Il ritardo deve risolvere sullo stesso accordo sul

quale è dato. Ciò non esclude la risoluzione del ritardo di nona su un rivolto del proprio fondamentale.

Es. 107. J. S. Bach. « Befiehl du deine Wege. »

Es. 108. J. S. Bach. « O Ewigkeit. »

Invece sarebbe pessima la successione inversa che darebbe la risoluzione in ottava del ritardo di settima.

Es. 109.

66. Qualunque ritardo può, prima di risolvere, saltare o passare per grado a un suono consonante dell'accordo che l'accompagna, purchè risolva poi regolarmente o di

E. 110. Bach. « Invenzione a 3 voci. »

Es. 111.

salto o per grado, prima che questo accordo proceda ad un altro.

Fra il ritardo e la sua risoluzione possono essere in-

terposti anche parecchi suoni, purchè le note estranee all'accordo siano prese di grado.

Es. 112.

Il ritardo di quarta sulla dominante può, saltando di terza, toccare la nona maggiore prima di risolvere sulla sensibile.

Es. 113.

Questa risoluzione, usata anche dai classici antichi, (la vediamo nell' ultima battuta dell' es. n. 94) dimostra come anch'essi intuissero, senza rendersene conto in teoria, la funzione tonale della nona maggiore di dominante. Essa è perfettamente regolare ed immeritevole del biasimo inflittole dal Cherubini nel suo trattato di contrappunto.

67. I ritardi di nona e di quarta possono essere praticati simultaneamente, tanto nella forma fondamentale dell'accordo, quanto nei suoi rivolti.

Es. 114.

Il ritardo di nona sulla tonica può essere accompagnato

dal ritardo di settima maggiore (sensibile) che risolve ascendendo

Es. 115.

e il primo rivolto di questa combinazione dà luogo al ritardo di settima sul terzo grado accompagnato dalla quinta (sensibile), che ascende alla sesta (fondamentale), quando la settima risolve discendendo sullo stesso suono.

Es. 116.

Similmente parecchi autori usarono accompagnare con la quinta il ritardo di settima dato sugli altri gradi della scala. Non è biasimevole questo impiego della quinta, malgrado le ragioni addotte dal Fétis, ma è certo che si ottiene un' armonia più pura accompagnando il ritardo di settima colla sola terza.

Parimenti sul terzo grado si possono usare simultanea-

Es. 117.

mente i ritardi di quinta, settima e nona, risolti in sesta e ottava.

Questi ritardi doppi o tripli seguono le stesse regole dei ritardi semplici, e per quelli usati sul suono fonda-

mentali ci limitiamo a dare un solo esempio che ci sembra

Es. 118. BEETHOVEN, op. 14, n. 2.

sufficiente a spiegarne l'impiego al nostro allievo.

La risoluzione ascendente del ritardo di quarta, praticata in questo esempio, è giustificata dalla parte inferiore che risolve la nona (o seconda) in terza, e con questa disposizione di parti sarebbe accettabile anche nella musica vocale.

68. La segnatura numerica non fa altro che indicare la presenza degli intervalli dissonanti, senza tener conto se essi siano ritardi o parte integrante dell'accordo. Ogni dubbio sarà evitato osservando che i ritardi hanno la risoluzione melodica, cioè risolvono sempre sullo stesso accordo sul quale son dati — e che essi si impiegano solo sugli accordi consonanti.

CAPITOLO VI

69. Note melodiche. — 70. Note di passaggio. — 71. Note di passaggio fra due differenti accordi. — 72. Risoluzioni proibite. — 73. Note di passaggio nello stile diatonico. — 74. Sesto e settimo grado del modo minore. — 75 Note di passaggio in più parti. — 76. Note di passaggio nello stile libero. — 77. Note che danno la volta. — 78. Note melodiche risolte di salto. — 79. Anticipazioni. — 80. Note melodiche prese di salto. — 81. Note melodiche in rapporto di ottava eccedente o diminuita.

69. Non sempre i suoni armonici bastano all' espressione del concetto musicale; e quei suoni che, non appartenendo all' accordo col quale sono uditi, completano il discorso melodico, collegando fra loro i suoni armonici, sono chiamati *suoni melodici,* o, più comunemente, *note melodiche.*

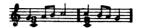
70. Fra le *note melodiche,* le più importanti, perchè ammesse nello stile severo e più anticamente impiegate, sono le *note di passaggio.*

Es. 119.

Esse si trovano sempre fra due suoni armonici, alla distanza di seconda maggiore o minore e sul tempo de-

Es. 120.

bole — quando fra i due suoni armonici corra l'intervallo di terza maggiore o minore.

Quando i due suoni armonici da collegare melodicamente si trovino alla distanza di quarta, le *note di passaggio* saranno necessariamente due, non potendo esse saltare; anche in questo caso esse devono trovarsi sul tempo debole.

Es. 121.

71. Le *note di passaggio* possono anche congiungere due suoni appartenenti a due differenti accordi, purchè esse procedano di grado dall'un suono all'altro, e possono trovarsi in urto di seconda o di settima con un'altra parte che si muova contemporaneamente, dando così luogo a armonie dissonanti non preparate. (Confronta l'es. n. 92, penultima battuta).

Es. 122. J. S. Bach. « Ich dank' dir, lieber Herre. »

Es. 123. J. S. Bach. « Puer natus in Bethlehem. »

72. Tutti i teorici sono d'accordo colla pratica dei migliori autori nel non ammettere la risoluzione per moto retto delle note di passaggio a una consonanza di ottava o di quinta naturale.

Quando la nota di passaggio deve essere eseguita in tempo lento è proibita anche la risoluzione in unissono per moto obliquo, a cagione della durezza dell'intervallo di seconda maggiore o minore; però quando la nota di passaggio così risolta deve essere eseguita in tempo rapido, questa risoluzione non può sollevare obbiezioni, e

Es. 124.

infatti la vediamo praticata anche dagli ottimi compositori. Nel nostro esempio n. 135 il basso risolve la sua seconda croma *fa* ♯, nota di passaggio, nell'unissono *sol* col tenore.

Le note di passaggio possono liberamente risolvere per moto obliquo in ottava o in quinta naturale, come negli es. n. 119, 120, 121 e 122 (ottava fra il tenore e il contralto nell'ultimo quarto) o per moto contrario, come nell'esempio n. 122 (ottava fra il basso e il contralto nel primo quarto e quinta fra il basso e il tenore nel terzo quarto

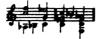
73. Nello stile diatonico le *note di passaggio* devono sempre far parte della scala diatonica del tono a cui appartiene l'accordo col quale sono impiegate. Talvolta, come vedremo studiando le modulazioni, può bastare una nota di passaggio appartenente ad una piuttosto che ad un'altra scala, ad iniziare un cambiamento di tono.

74. Nel *modo minore* la sesta maggiore della scala melodica ascendente è impiegata come nota di passaggio per

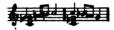
Es. 125.

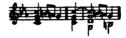
collegare melodicamente il quinto grado colla sensibile, tanto ascendendo quanto discendendo.

La settima minore è usata per unire la sesta minore colla tonica.

Es. 126.

In questi casi la forma armonica della scala minore discendente è raramente impiegata.

La quinta e l'ottava sono collegate melodicamente dalla sesta e dalla settima maggiori ascendendo, e minori discendendo.

Es. 127.

Però nei classici si trovano impiegate nel secondo caso anche la settima e la sesta maggiori.

Es. 128

(Vedi anche l'es. n 5).

75. Le *note di passaggio* possono essere impiegate contemporaneamente in più di una parte, sia collegando suoni appartenenti allo stesso accordo, sia congiungendo suoni di due diversi accordi.

Es. 129.

Esse possono anche essere praticate per moto contrario, sia ritornando ai suoni armonici da cui mossero, sia con-

Es. 130

tinuando sempre di grado, sinchè cadano insieme su due altri suoni armonici.

Es. 131.

Esse possono pure essere accompagnate per terza e

Es. 132.

Es. 133. SCHUMANN. Op. 47.

infine, mentre una parte procede per grado, tre altre parti possono procedere per moto contrario alla prima, purchè esse si mantengano fra loro in relazione di terza e sesta.

Es. 134.

76. Nelle scuole di contrappunto non sono ammesse le *note di passaggio* se non colle restrizioni esposte nei paragrafi precedenti.

Nella pratica, però, i classici impiegano le *note di passaggio* non solo sul tempo debole, ma talvolta anche sul

tempo forte, purchè esse non abbiano un valore maggiore

Es. 135. J. S. Bach « Ach was soll ich Sünder machen. »

delle note armoniche da esse collegate melodicamente. In questo esempio troviamo nel basso quattro note di passaggio; i due *fa* e il *re* si trovano sulla seconda metà del quarto, dunque su un tempo debole, invece il *do* si trova sulla prima metà del quarto, che è forte relativamente al *si* sul quale risolve.

77. Le note melodiche possono anche *ritornare* immediatamente sul suono armonico che le precede, e, con locuzione scolastica, si dice allora che *danno la volta*. In questo caso, se la nota melodica è più alta del suono armonico, essa deve appartenere alla scala diatonica, e può trovarsi alla distanza di tono o di semitono diatonico, secondo è voluto dalla scala.

Es. 136.

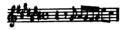
Quando invece la nota che *dà la volta* si trovi sotto al suono armonico che la precede e al quale ritorna, essa deve trovarsi alla distanza di semitono diatonico.

Es. 137.

Però gli antichi, fino a tutto il secolo XVIII, impiegarono in questo caso i suoni diatonici della scala, anche se

distanti un tono dal suono armonico, impiego ingrato al

Es. 138. J. S. Bach. « Meine Seel'erhebt den Herren. »

Es. 139. J. S. Bach « Wohlt. Cl. »

nostro orecchio e sfuggito dai moderni compositori, se non quando il suono armonico sia la terza maggiore del fondamentale; allora i moderni usano indifferentemente o il suono cromatico distante un semitono, o il diatonico distante un tono, che in questo caso è di effetto meno

Es. 140.

duro in confronto degli altri.

Il senso tonale, maggiormente sviluppato nei moderni che non negli antichi, permette a quelli di evitare la durezza della nota diatonica colla sostituzione della nota cromatica.

Negli esempii n. 137 e 140 vediamo impiegate le note *do* ♯, *re* ♯, *sol* ♯, *la* ♯, nel tono di *do,* sebbene i suoni da esse indicati non facciano parte della scala cromatica di questo tono.

Sarà bene avvertire ancora che la scala cromatica ci dà la serie dei suoni armonici componenti gli accordi di un tono determinato, senza che la pratica escluda la notazione impropria per semitono diatonico, massime nei casi in cui essa riesca realmente più comoda per la lettura. Nei citati esempii, poi, giova osservare che quei suoni non si trovano in relazione armonica colla tonica, ma solo in

relazione melodica coi suoi concomitanti, e perciò sarebbe, oltre che incomodo, anche improprio notarli con *re* ♭, *mi* ♭, *la* ♭ e *si* ♭.

78. Una nota melodica presa per grado ascendente,

Es. 141.

può discendere di terza, purchè poi ritorni al suono armonico da cui fu presa.

Così pure una nota melodica presa per grado discendente, può ascendere di terza, se poi ritorni al suono armonico dal quale si distaccò di grado.

Es. 142.

La nota melodica presa di grado può, saltando di terza, continuare il moto ascendente o discendente col quale fu presa, purchè ritorni per moto contrario e di grado, su un altro suono armonico, distante di terza dal suono armonico precedente.

Es. 143.

Nello stile libero una nota melodica presa di grado ascendente, può passare a un suono armonico per salto discendente di terza.

Es. 144. MOZART. Rondò in *la* minore.

Questa risoluzione è comunissima e non dovrebbe sollevare obbiezioni. Meno frequente invece è il salto discendente di quarta. Eccone un esempio di Bach, che diamo

Es. 145. J. S. Bach. Invenz. a tre voci.

per amore di accuratezza, senza però proporlo all'imitazione del principiante.

Usitatissima è la risoluzione per salto ascendente di terza di una nota melodica presa per grado discendente.

Interessante e vaghissima è questa cadenza, in cui la

Es. 146. Guillaume Dufay. « Benedictus. »

nona di dominante, presa per grado discendente dalla sensibile, salta di terza sulla tonica.

In questo brano troviamo due di queste note melodiche

Es. 147. Bononcini.

così risolte: il *do* del terzo quarto, e il *sol* dell'ultimo.

I moderni usano frequentemente queste risoluzioni di salto, e noi aggiungiamo quì un esempio in cui la settima

Es. 148. Thomas. Mignon.

di dominante *(la* ♭ della seconda battuta) scende di grado sul *sol,* estraneo all' accordo di settima, risolto per salto ascendente sulla quinta di tonica.

La ragione vera per cui il nostro orecchio accetta queste risoluzioni di salto è che le note così risolte, non sono estranee all' accordo, come il nostro allievo vedrà studiando le armonie di nona, di undecima e di tredicesima.

79. Alcuni teorici chiamano *anticipazioni* le note melodiche che, come l' ultima semicroma dell' ultimo esempio, appartengono all'armonia seguente. Ci sembra più proprio riservare questa denominazione ai suoni che a guisa di portamento (modo di canto) anticipano su un' armonia la loro risoluzione che dovrebbe cadere sull' armonia succes-

Es. 149.

siva, sebbene anche in questo caso l' allievo si accorgerà più tardi che essi non sono estranei al fondamentale sul quale son dati, come crede a torto chi non riconosce affinità armonica più lontana della settima e della nona.

80. Le note melodiche possono essere prese di salto, ma in questo caso devono risolvere di grado su un suono armonico. Se risolvono discendendo le note melodiche devono essere diatoniche; se risolvono ascendendo devono trovarsi alla distanza di semitono dal suono sul quale risolvono; tranne quando questo suono sia la terza maggiore del fondamentale, nel qual caso, come già vedemmo parlando della nota che *dà la volta,* la nota melodica può anche trovarsi alla distanza di tono.

Queste note prese di salto e risolte di grado si trovano indifferentemente sul tempo debole o sul tempo forte, e in questo ultimo caso sono chiamate *appoggiature* anche

se non sono segnate colla ***notina*** propria a quest' abbellimento.

Quì abbiamo varie note melodiche prese di salto, ma

Es. 150 G. Haydn. Op. 76, n. 4.

sempre sul tempo debole. Aggiungiamo un altro esempio in cui esse si trovano sul tempo forte.

Es. 151. Haydn. « Quartetto in *si* bemolle . »

81. È proprietà importante quella delle note melodiche di potersi trovare in rapporto di ottava eccedente o ottava diminuita con un suono armonico dello stesso accordo, e ciò senza produrre *falsa relazione*. Ciò avviene appunto perchè esse, nel discorso musicale, non si trovano in re-

lazione armonica colla tonica, ma solo in relazione melodica col suono su cui risolvono.

Es. 152. BEETHOVEN. Op. 127.

Il *la* ♮ che *dà la volta* nel basso è in relazione di ottava diminuita col *la* ♭ tenuto dal secondo violino.

Es. 153. BEETHOVEN. Op. 55.

Il *fa* ♯ della seconda battuta forma ottava eccedente colla settima di dominante.

Es. 154. HAYDN. « Quartetto in *si* bemolle. »

Il *mi* ♭, appoggiatura del *re* ♭, si trova in rapporto di ottava diminuita colla sensibile.

Es. 155. DVORAK. Op. 68, n. 2

Anche quì l'appoggiatura *mi* ♮, della nona minore di dominante, *re* ♮, si trova in relazione di ottava diminuita

colla sensibile *mi* ♯. Il valore armonico di questi due esempii è identico, ma è istruttivo il loro confronto per la diversità dell'accento melodico dato alle due appoggiature.

Questa appoggiatura di decima minore sulla nona minore, è praticabile non solo nella forma fondamentale degli accordi di dominante, ma anche nei rivolti, come nel seguente esempio:

Es. 156. WAGNER. « Tristano e Isolda. »

e persino nel basso:

Es. 157. WAGNER, *ibid.*

Nell'esempio seguente il *re* ♯ della seconda battuta, appoggiatura della dominante *mi*, forma unissono eccedente colla settima di questa, *re* ♮.

Es. 158 BRAHMS. Op. 21.

Quì la combinazione è ancora più curiosa perchè il

Es. 159. HAYDN. Op. 76, n. 4.

do ♯ del violoncello, appoggiatura della sensibile, si trova in relazione di ottava ultra-diminuita col *do* ♭, nona minore di dominante. Se il nome dell' intervallo è strano, questo però è molto meno dissonante che non quello di ottava diminuita.

Nel seguente esempio il *la* ♯ della seconda battuta si

Es. 160. R. SCHUMANN. Op. 41.

trova in relazione di unissono eccedente col *la* ♮ del secondo violino, undecima di dominante.

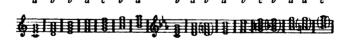
Conosciutissime sono le settime maggiori usate melodicamente, sulla settima minore tenuta nell' accordo, da Beethoven nelle sue due prime *Sinfonie* (op. 21, Adagio molto, battuta 12ª; Allegro con brio, battuta 116ª, 118ª, 153ª, 154ª, 155ª dopo il ritornello; e op. 36, Adagio molto, battuta, 17ª, 18ª, 19ª).

Le leggi dello stile severo, che furono dettate per eliminare tutto quanto rendesse difficile e mal sicura l' esecuzione della musica a sole voci, senza accompagnamento strumentale, dovevano necessariamente considerare false, e quindi proibite, le relazioni di ottava eccedente o diminuita, che vediamo ottimamente praticate negli esempii suesposti. Esse sono però difficilmente intonate dalle voci, epperò sono da evitarsi nella musica vocale.

CAPITOLO VII

82. Accordi diatonici di settima. — 83. Risoluzione degli accordi di settima. — 84. Preparazione e risoluzione della settima. — 85. Risoluzione su un secondo rivolto. — 86. Risoluzione della settima di sopratonica sul secondo rivolto di tonica. — 87. Rivolti dell'accordo diatonico di settima. — 88. Primo rivolto. — 89. Risoluzione del primo rivolto della settima di sopratonica, sul secondo rivolto di tonica. — 90. Risoluzione della terza e della sesta del primo rivolto. — 91. Secondo rivolto. — 92. Terzo rivolto. — 93. Accordo di settima sulla sensibile del modo minore. — 94. Accordo di settima sul settimo grado discendente del modo minore. — 95. Segnatura numerica.

82. L'accordo diatonico di settima si ottiene aggiungendo la settima diatonica del fondamentale a uno qualunque degli accordi di terza e quinta da noi studiati nel capitolo IV, escluso, per ragioni tonali che esporremo più tardi, l'accordo sul settimo grado della scala minore ascendente, cioè sulla sensibile del modo minore.

Es. 161.

Questi accordi si presentano sotto diverse forme, secondo gli intervalli da cui sono composti. Così troviamo:

a) Un accordo di terza maggiore, quinta naturale e settima maggiore sul primo e quarto grado della scala maggiore, sul terzo e sul sesto della scala minore armo-

nica. Questi quattro accordi sono comunemente chiamati accordi di settima maggiore.

b) Un accordo di terza minore, quinta naturale e settima minore sul secondo, sul terzo, sul sesto grado della scala maggiore, e sul primo e sul quarto della scala minore. La stessa forma troviamo: sul secondo grado della scala minore, quando questo sia accompagnato dal sesto grado alterato, e sul quinto grado, quando questo, invece che dalla sensibile, sia accompagnato dal settimo grado della scala discendente. Questi sette accordi sono comunemente chiamati accordi di terza minore e settima minore.

c) Un accordo di terza maggiore, quinta naturale e settima minore, sul quinto grado della scala maggiore o minore e sul settimo grado della scala minore discendente. Questi comunemente si chiamano accordi di terza maggiore e settima minore.

d) Un accordo di terza minore, quinta diminuita e settima minore, sul settimo grado della scala maggiore, sul secondo grado e sul sesto grado ascendente della scala minore, accordi chiamati di quinta diminuita e settima minore.

A queste quattro forme si potrebbe aggiungere l'accordo di terza maggiore, quinta eccedente e settima maggiore che si trova sul terzo grado della scala minore, quando esso sia accompagnato dalla sensibile, invece che dal settimo grado discendente, e che molti teorici considerano come un vero e proprio accordo di settima.

Le dissonanze diatoniche di settima (e di nona) sono rivolti o frammenti delle armonie naturali di dominante, di sopratonica e di tonica. In questo capitolo, e nel seguente, ci limitiamo a spiegare come gli accordi diatonici dissonanti siano composti, quali siano i loro rivolti, e a quali condizioni devono soddisfare per essere ammessi nello stile severo. La loro generazione si verrà svolgendo nei capitoli successivi, nei quali spiegheremo le armonie naturali di nona, undecima e tredicesima.

83. Questi accordi sono resi dissonanti dall' urto della settima col loro fondamentale, e sono attratti verso un altro accordo, consonante o dissonante non importa, il cui fondamentale si trovi alla distanza di quarta ascendente, o di quinta discendente, dal fondamentale dell'accordo di settima. Così un accordo diatonico di settima, il cui fondamentale sia *do,* dovrà risolvere su un accordo di *fa;* un accordo diatonico di settima sul *re,* dovrà risolvere su un accordo di *sol,* e così via.

84. Tanto nella forma fondamentale, quanto nei rivolti, la settima, come le dissonanze di ritardo, deve essere preparata dalla stessa voce o parte nell' accordo precedente, ed è sempre obbligata a risolvere, discendendo di grado, sulla terza dell' accordo di risoluzione. Nello stile severo non si ammettono eccezioni a questa regola, e quegli accordi di settima che, come vedremo più tardi, sono praticati senza preparazione e con diversa risoluzione da quella testè accennata, sono ammessi solo nello stile libero o cromatico.

Nell' esempio n. 162 abbiamo due progressioni. Nella prima vediamo gli accordi di settima preparati e risolti su accordi perfetti. Nella seconda sono tutti, salvo il primo,

Es. 162.

preparati da accordi di settima, e risolvono tutti, salvo l'ultimo, su accordi di settima. Le settime sono preparate dalla terza, risolvono alla loro volta in terza, e il basso procede sempre per salti di quarta.

A cinque voci si hanno le armonie complete; scrivendo

invece a quattro voci, è necessario ommettere alternativamente la quinta o l'ottava.

Es. 163.

Questa progressione è possibile anche a tre voci, ommettendo sempre la quinta e l'ottava:

Es. 164.

Seguono gli accordi diatonici di settima nel modo minore:

Es. 165.

Gli stessi a quattro voci:

Es. 166.

e a tre voci:

Es. 167.

Se abbiamo presentato queste armonie all'allievo sotto

la forma di progressione, non deve egli pertanto credere siano esse sempre preparate da un accordo dissonante. Già nella prima parte dell' esempio n. 162, gli accordi di settima sono preceduti e seguiti da un accordo perfetto, e quì parimenti abbiamo una settima sul sesto grado, preparata dalla terza di un accordo perfetto, e risolta sulla terza di un altro accordo perfetto.

Es. 168. J. S. Bach. « Wohlt. Cl. »

In questo altro esempio troviamo gli accordi di settima sul sesto, sul secondo e sul quinto grado, concatenati come nell' esempio n. 164, e la preparazione della settima sul sesto grado, data sull'accordo perfetto di terzo grado. Vediamo inoltre che il *la* dissonante del primo accordo di settima, innanzi di risolvere sul *sol,* salta sulla terza del suo fondamentale, per raggiungere poi la nota di risoluzione, ascendendo per gradi. Infatti, come già dicemmo parlando dei ritardi, ogni suono dissonante può passare per uno o parecchi altri suoni prima di risolvere, e di questa facoltà, fonte di bellissimi modi di canto, i classici fecero larghissimo uso, anche nello stile severo.

Es. 169. J. S. Bach. « Wohlt. Cl. »

Quì abbiamo la stessa concatenazione di armonie dis-

sonanti, adoperate a quattro voci, invece che a tre, e la preparazione della prima settima è fatta col primo rivolto

Es, 170. J. S. Bach. « Ach was soll ich Sünder machen. »

di tonica, perciò dalla consonanza di terza (quinta del fondamentale).

Sebbene queste forme diatoniche, caratterizzanti un ciclo musicale ormai tramontato, siano poco impiegate dall'arte moderna, la quale tende sempre più a valersi delle armonie cromatiche, formate dai suoni concomitanti della tonica, della dominante e della sopratonica, errerebbe chi le credesse completamente disusate.

Eccone quì due esempi di autori moderni:

Es. 171. Chopin. Op. 40.

In *a* il secondo rivolto dell' accordo perfetto minore prepara la settima di sopratonica *b,* risolta sulla settima di dominante *c.* In *d* abbiamo un primo rivolto di tonica *la,* in *e f g* le settime di sesto grado, di sopratonica e di dominante.

La vaga melodia intrecciata colla progressione di accordi di settima non renderà difficile all' allievo l' analisi

Es 172. E. Grieg. « Beim Sonnenuntergang. »

dell'esempio n. 172 e gli dimostrerà come si possano ringiovanire queste forme, ormai venerabili, ma non ancora stanche.

85. In tutti questi esempii vedemmo il basso dell'accordo di settima procedere, saltando di quarta, al fondamentale dell'accordo di risoluzione. Purchè la settima scenda di grado, la risoluzione è regolare anche sul secondo rivolto dello stesso accordo.

Es. 173.

Quì la settima sulla tonica e la settima sulla dominante risolvono sul secondo rivolto di un accordo perfetto. Osservi l'allievo che il fondamentale di questo accordo perfetto dista di una quarta dal fondamentale dell'accordo di settima. Più innanzi vedremo la risoluzione sul secondo rivolto di un altro accordo di settima.

86. Talvolta la settima di sopratonica passa al secondo rivolto di tonica, prima di risolvere sulla dominante. Anche in questo caso la risoluzione è perfettamente regolare, dovendosi considerare l'accordo di quarta e sesta quale un semplice ritardo della dominante.

Es 174.

Naturalmente questa risoluzione è ottima anche nel modo maggiore.

87. L'accordo di settima, composto di quattro suoni, ha tre rivolti, essi pure attratti verso lo stesso accordo,

o verso i rivolti dello stesso accordo, sul quale dovrebbe risolvere il fondamentale.

Sebbene nei rivolti il suono dissonante appaia non più come settima, ma come quinta, o come terza, o come prima (quando si trova nel basso, nel terzo rivolto), pure è sempre obbligato alla preparazione e alla risoluzione, discendendo di grado sulla terza del fondamentale dell'accordo seguente.

88. Il primo rivolto di un accordo di settima ha per basso la terza del fondamentale, armonizzata con terza, quinta e sesta.

Es. 175.

Esso risolve facendo discendere in ogni caso la nota dissonante (quinta nel rivolto); il basso può ascendere di grado sul fondamentale di un accordo perfetto, oppure può restar fermo sulla nota dissonante del terzo rivolto di un altro accordo di settima, il cui fondamentale (non sarà superfluo il notarlo ancora) è sempre alla distanza di quarta dal fondamentale del primo rivolto; e questa nostra insistenza non è senza ragione, in quanto che non basta il materiale fonico componente un accordo per classificarlo, ma bisogna pure tener conto anche della sua funzione tonale. Nel capitolo seguente studieremo altri accordi, i quali, pur essendo composti degli stessi suoni degli accordi di settima o dei rivolti di questi, ne diversificano per la risoluzione.

Riservandoci di mostrare più tardi all'allievo la risoluzione sul terzo rivolto di un altro accordo di settima, ora diamo due esempii della risoluzione del primo rivolto su un accordo perfetto.

Es. 176.

Il primo rivolto dell' accordo di settima sul quarto grado *(a)* risolve, non su un accordo perfetto, che sulla sensibile non esiste, come vedemmo al capitolo IV, ma sull' accordo di quinta diminuita, che nello stile diatonico, e specialmente nelle progressioni, è trattato come un accordo perfetto.

Es. 177

Se alla terza, quinta e sesta aggiungiamo l' ottava in una quinta voce, con questa sarebbe possibile preparare

Es. 178.

la settima dell'accordo seguente, risolvendo, così, non più su un accordo perfetto, ma su un' altra armonia dissonante.

Il basso del primo rivolto può toccare il proprio fondamentale prima di risolvere. Noti l'allievo in questo esempio

Es 179.

J. S. Bach. « Meine Seel'erhebt den Herren. »

la risoluzione della sensibile alla terza di tonica.

Come abbiamo visto nell' es. n. 169, anche nel primo rivolto, come del resto negli altri, il suono dissonante può ottimamente, prima di risolvere, passare per altri suoni, di salto se questi altri suoni fanno parte dell' accordo, di grado all' ottava del fondamentale (sesta nel rivolto) o a suoni melodici estranei all' accordo.

Quì la quinta dissonante passa alla terza, prima di

Es. 180. BACH. J. S.

risolvere, e in questi altri esempii la vediamo ascendere

Es. 181. J. S. BACH. « Freuet euch, ihr Christen »

Es. 182. J. S. BACH. « Wohltemp. Cl. »

alla sesta per saltar poi di terza discendente.

In questi ultimi esempii abbiamo il primo rivolto della settima sul secondo grado, che, insieme con la settima di dominante, è la più frequentemente praticata nella musica moderna.

Aggiungiamo un rivolto di settima sulla tonica, preparato dalla terza di dominante e risolto sull' accordo per-

Es. 183. J. S. BACH. « Wohltemp. Cl. »

fetto di sottodominante.

89. Anche il primo rivolto dell' accordo di settima sul secondo grado può ritardare sul secondo rivolto di tonica la sua regolare risoluzione, come abbiamo già veduto al

Es. 184. J. S. Bach. « O Haupt voll Blut und Wunden. »

§ 86, parlando dell'accordo fondamentale, purchè alla quarta e sesta faccia seguito l'accordo di dominante.

(Osservi l'allievo la risoluzione della sensibile alla quinta di tonica, risoluzione usata frequentemente dal Bach, quando un' altra voce scenda all'ottava di tonica).

90. La terza e la sesta del primo rivolto, essendo consonanti, sono libere di risolvere ascendendo o discendendo. Comunemente però la sesta sta ferma, per legarsi con la quinta dell'accordo seguente, e la terza o discende di grado o ascende pure di grado. Essa può anche saltare di quinta discendente sulla quinta dell' accordo di risoluzione, con

Es. 185. J. S. Bach. « O grosser Gott von Macht. »

elegantissimo modo di canto non infrequente nei classici.

91. Il secondo rivolto ha nel basso la quinta del fondamentale, armonizzata con terza, quarta e sesta.

Esso può risolvere, sia sul fondamentale, sia sul primo rivolto dell' accordo verso cui è attratto il fondamentale della settima, secondo che il basso discenda o ascenda di grado. La prima maniera di risolvere è preferibile alla seconda, perchè in questa il suono dissonante risolve in ottava col basso, e nel capitolo IV spiegammo come nel

primo rivolto di un accordo perfetto sia da evitare, potendo, il raddoppio del basso.

Nel secondo rivolto la settima del fondamentale si presenta come terza, e, come di regola, deve risolvere discendendo di grado.

Quì presentiamo all'esame dell'allievo una progressione di secondi rivolti di settima, preparati e risolti su accordi di terza e quinta.

Es. 186.

La terza degli accordi consonanti prepara la terza dissonante, e questa discende di grado sulla terza dell'accordo di risoluzione. Il basso scende di grado, la quarta (il suono fondamentale) si lega colla quinta seguente, e la sesta dei secondi rivolti ascende di grado all' ottava degli accordi consonanti.

Nei due esempii seguenti abbiamo la stessa progressione, colla differenza che la sesta, del secondo rivolto,

Es. 187.

Es. 188. Grieg. op. 40.

invece di ascendere all'ottava della risoluzione, sta ferma

preparando una settima che rende dissonante l'accordo seguente.

In quest'altro esempio i secondi rivolti di settima risolvono sul primo rivolto di un accordo di terza e quinta, il

Es. 189.

quale alla sua volta prepara, colla sua terza, la terza dissonante di un altro secondo rivolto di settima.

Nell' esempio seguente l'accordo di settima sul sesto grado prepara il secondo rivolto di settima sulla sopratonica, risolta sulla dominante.

Es. 190. J. S. Bach. « Jesus Christus unser Heiland. »

(Il re ♯ della prima battuta è un ornamento melodico che non cambia il valore armonico dell'accordo).

In questo altro esempio la settima sulla sensibile, preparata dal primo rivolto dell'accordo perfetto sulla sopra-

Es. 191. J. S. Bach. « Gott sei gelobet und gebenedeiet. »

dominante, risolve sull' accordo perfetto di terzo grado.

(Anche quì troviamo un analogo ornamento melodico nel tenore, ornamento in questo caso ammesso pure nello

stile severo, perchè la quarta è libera nella sua progressione e non è obbligata a preparare una dissonanza).

Infine diamo un secondo rivolto della settima di sopratonica, preceduto dal primo rivolto e risolto sulla dominante.

Es. 192. HAYDN. Quartetto in *si♭*.

L' allievo potrà utilmente confrontare questo esempio col n. 179, e lo scambio dei rivolti fra loro, o col fondamentale, lo convincerà come realmente essi siano diverse forme dello stesso accordo, e non differenti armonie, come molti, a torto, credono.

92. Il terzo rivolto ha nel basso il suono dissonante, armonizzato con seconda (suono fondamentale), quarta (terza del fondamentale) e sesta (quinta del fondamentale).

In questo rivolto il basso è obbligato a discendere di grado, risolvendo sul primo rivolto o di un accordo perfetto o di un altro accordo di settima. Nel primo caso le

Es. 193.

voci superiori sono libere; nel secondo è la quarta che

Es. 194.

deve preparare la dissonanza dell'accordo seguente.

Diamo qui un esempio, in cui il terzo rivolto di settima

Es. 195. J. S. Bach. « Wohltemp. Clavier. »

sulla dominante è preparato dal primo rivolto di settima sulla sopratonica, ed è risolto sul primo rivolto di tonica.

In questi altri, il terzo rivolto di settima sulla sopratonica risolve sul primo rivolto di dominante. Nel n. 196

Es. 196. J. S. Bach. « O grosser Gott von Macht. »

è preparato dall'accordo perfetto di tonica di *do* maggiore, e nel n. 197 dal primo rivolto dell'accordo perfetto sul sesto grado di *mi* maggiore.

Es. 197. J. S. Bach. « Nun ruhen alle Wälder. »

93. Nel modo minore il settimo grado può trovarsi in relazione di settima minore, o di settima maggiore, colla tonica, conservando, tanto in un caso, quanto nell'altro, il carattere diatonico. Se proviamo a costruire un accordo

Es. 198.

di settima sulla sensibile del modo minore, ci accorgeremo come nessuna attrazione tonale leghi questo accordo con

quello il cui fondamentale si trova alla distanza di quarta (diminuita) dalla sensibile. La risoluzione naturale e spontanea di questo accordo, prescindendo da altre risoluzioni che studieremo poi, si trova sulla tonica, e questa risoluzione ci obbliga a rimandare a più tardi lo studio di questo accordo, considerandolo come un rivolto, il primo, del-

Es. 199.

l'accordo di nona sulla dominante, coll'ommissione del fondamentale.

94. Sulla settima minore del modo minore abbiamo visto praticabile un accordo diatonico di settima, il quale risolve regolarmente sulla terza del tono. Se confrontiamo gli intervalli componenti questo accordo con quelli da cui

Es. 200.

è composto l'accordo di settima sulla dominante, ci accorgeremo che essi sono identici, cioè, in entrambi i casi: terza maggiore, quinta naturale e settima minore; il che produce nel periodo musicale una manifesta indecisione tonale tra il modo minore e il maggiore suo somigliante.

Questa è la ragione per cui, nella musica moderna, l'accordo di settima sul settimo grado discendente del modo minore non è quasi mai usato, e, quando lo sia, esso assume per lo più il carattere di dominante, servendo a modulare dal tono minore al suo somigliante in modo maggiore. (Vedi es. n. 172).

95. Nel basso numerato l' accordo di settima si segna con: $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$, oppure, più comunemente, con: 7.

Il primo rivolto è segnato con: $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$, oppure con: $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$. Non basterebbe il solo 6, che indicherebbe il primo rivolto di un accordo perfetto.

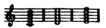
Il secondo rivolto si segna con: $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$; ma si può, senza inconveniente, segnarlo pure così: $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$, quando non sia necessario indicare qualche alterazione accidentale alla sesta.

Infine il terzo rivolto si segna con: $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$; o con: $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$, o anche solo con: 2.

CAPITOLO VIII

96. Accordi diatonici di nona. — 97. Necessaria ommissione di un suono nell'armonia a quattro voci. – 98. Preparazione e risoluzione della nona. — 99. Primo rivolto. — 100. Secondo rivolto. — 101. Terzo rivolto. — 102. Quarto rivolto. — 103. Differenza fra la risoluzione dei rivolti di nona e la risoluzione degli accordi di settima.

96. Se a un accordo diatonico di settima noi aggiungiamo, colla sovrapposizione di una nuova terza, l'intervallo di nona, otteniamo un accordo diatonico di nona.

Es. 201.

L'aggiunta della nuova dissonanza nulla cambia all'attrazione dell'accordo, il quale, precisamente come l'accordo di settima, è attratto verso un accordo, consonante o dissonante, il cui fondamentale è in rapporto di quarta col fondamentale dell'accordo di nona.

97. Siccome questo accordo è composto di cinque suoni, scrivendo a quattro parti si rende necessaria l'ommissione di almeno uno di questi. È preferibile ommettere la quinta, e in questo caso l'accordo si presenta così:

Es. 202.

Però quando la risoluzione ha luogo su un altro accordo di nona, è impossibile l' ommissione della quinta, necessaria per preparare la nuova dissonanza, e in questo caso si deve ommettere la settima, come nel seguente esempio, in cui gli accordi di nona: *a* e *c,* risolvono su due primi rivolti di nona: *b* e *d.*

Es. 203.

È evidente che in *b* non abbiamo un accordo diatonico di settima, non risolvendo esso su un accordo di *mi.* La risoluzione, su un accordo di *do,* indica che il fondamentale dell'accordo *b* è *sol,* e che quell'accordo altro non è se non il primo rivolto dell' accordo di nona sul quinto grado della scala, al quale è attratto l' accordo *a.* Ma di ciò parleremo più a lungo nel seguito di questo capitolo.

98. La nona deve essere preparata, esattamente come la settima diatonica, e risolve discendendo di grado, o sulla quinta dell' accordo seguente, se le altre parti risolvono contemporaneamente alla dissonanza di nona, oppure sul-

Es. 204.

l'ottava del suo stesso fondamentale (risoluzione melodica), se le altre voci non si muovono, e in questo caso l' accordo di risoluzione è un accordo diatonico di settima, sullo stesso fondamentale dell'accordo di nona.

Es. 205.

Gli altri suoni componenti l'accordo diatonico di nona seguono gli stessi precetti già da noi esposti parlando degli accordi di settima. Cura speciale, però, si deve avere, affinchè la parte a cui è affidata la quinta, intervallo del resto frequentemente ommesso scrivendo a quattro voci, non abbia a formare due quinte consecutive colla parte a cui è data la nona. Le due quinte si evitano o disponendo le parti in modo che la quinta si trovi più alta della nona, oppure facendo ascendere o saltare la quinta, quando la nona discende di grado.

È poi da evitare il contatto di seconda fra la nona e la terza, e ciò si ottiene, di solito, disponendo le parti in modo che la nona si trovi al di sopra della terza.

L'armonia diatonica di nona, nella sua forma fondamentale, trova in pratica un impiego molto più ristretto che non l'armonia diatonica di settima. Edvard Grieg, il cui mirabile stile presenta una singolare fusione delle armonie cromatiche, proprie dell'arte moderna, colle armonie diatoniche, ce ne offre parecchi esempii, tra i quali scegliamo il seguente:

Es. 206. E. Grieg. Op. 54.

Le quinte, che troviamo nelle parti superiori, non sarebbero ammesse nello stile severo, nè per le voci.

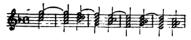
99. Più frequentemente usati sono i rivolti di questo accordo, che si praticano quasi sempre coll'ommissione del fondamentale, e che si distinguono dalle armonie di

settima, composte degli stessi suoni, per la loro risoluzione.

L'ommissione del fondamentale, nei rivolti, toglie alla settima il carattere di dissonanza, e rende nullo per conseguenza l'obbligo della preparazione di tale intervallo.

Il primo rivolto è composto di terza, quinta e settima, precisamente come un fondamentale di settima, col quale ha comune la segnatura numerica, e risolve:

a) o su un accordo perfetto, se il basso sale di grado:

Es. 206.

(La così detta cadenza ingannata è un caso di questa

Es. 208.

risoluzione, risolvendo l'accordo di settima di dominante,

Es. 209. J. S. Bach. « Vater unser in Himmelreich. »

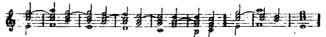
come primo rivolto della nona sul terzo grado).

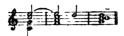
b) o sul fondamentale di un altro accordo dissonante

Es. 210.

di settima o di nona:

c) o sul terzo rivolto di un altro accordo di settima o di nona, se il basso sta fermo al risolvere della dissonanza:

Es. 211.

d) o sul primo rivolto di un accordo di settima, quando il suono dissonante risolva melodicamente, quasi a guisa di ritardo, mentre le altre voci stanno ferme:

Es. 212.

(Vedi anche l'es. n. 303).

In tutti i casi suesposti vediamo che il fondamentale dell'accordo di risoluzione si trova all'intervallo di seconda dal basso del primo rivolto di nona; distinguendo così questo primo rivolto dall'accordo di settima, il cui fondamentale si trova a una quarta sotto al fondamentale dell'accordo sul quale risolve.

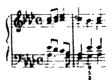
100. Il secondo rivolto dell'accordo diatonico di nona ha nel basso la quinta del fondamentale, armonizzata con terza, quinta e sesta.

Presenta dunque gli stessi intervalli del primo rivolto di un accordo diatonico di settima, dal quale si distingue per la risoluzione, che ha luogo:

a) su un primo rivolto di un accordo perfetto:

Es. 213. J. S. Bach. « Durch Adams Fall. »

b) o sul primo rivolto di un accordo di settima:

Es. 214. J. S. Bach. « Nun ruhen alle Wälder. »

Es. 215. J. S. BACH. « Ach wie nichtig, ach wie flüchtig. »

c) o sul secondo rivolto di un accordo di settima se tutte le voci stanno ferme, mentre la quinta (nona del fondamentale) discende di grado a guisa di un ritardo:

Es. 216.

Naturalmente questo rivolto di settima sarà attratto verso lo stesso accordo, sul quale doveva risolvere il rivolto di nona.

Il basso del secondo rivolto di nona non può discendere di grado sul fondamentale dell'accordo di risoluzione, a cagione delle quinte di moto retto, che risulterebbero colla risoluzione del suono dissonante.

101. Il terzo rivolto ha nel basso la settima del fondamentale, armonizzata con terza (nona del fondamentale), quarta e sesta.

Questo rivolto risolve discendendo di grado:

a) o sul primo rivolto di un accordo perfetto:

Es. 217.

b) o sul primo rivolto di un accordo di settima:

Es. 218. J. S. BACH. « Warum betrübst du dich. »

(Se questo accordo di terza, quarta e sesta fosse un secondo rivolto di settima, e avesse quindi per fondamentale il *re,* dovrebbe risolvere su un accordo di *sol.*)

c) o sul primo rivolto di un altro accordo di nona:

Es. 219.

Se il suono dissonante, la terza, risolve melodicamente, discendendo di grado prima della risoluzione delle altre

Es. 220.

voci, si ottiene un terzo rivolto di settima diatonica, che dovrà poi risolvere sullo stesso accordo verso cui era attratto l'accordo o il rivolto di nona.

102. Il quarto rivolto ha nel basso la nona del fondamentale, armonizzata con seconda, quarta e sesta.

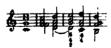
Se il basso risolve a guisa di ritardo, mentre le altre voci stanno ferme, si ottiene un accordo fondamentale di

Es. 221.

settima.

(Se in questo esempio l'accordo di seconda, quarta e sesta, fosse un terzo rivolto di settima, avrebbe per fondamentale *mi,* e dovrebbe risolvere su un accordo di *la).*

Rarissima è la risoluzione del quarto rivolto di nona sul secondo rivolto di un accordo perfetto, e non la consi-

Es. 222.

gliamo al nostro allievo, per l'armonia poco soddisfacente dell'accordo di quarta e sesta preso in tal modo.

(Anche per questo esempio vale l'osservazione fatta all'esempio precedente).

Più frequente è invece la risoluzione su un secondo rivolto di settima.

Es. 223. J. S. Bach. « Ich freue mich in dir. »

In questo esempio, nel secondo rivolto di dominante, è ommesso il fondamentale *fa* ♯, e anche qui noteremo che, se l'accordo di seconda, quarta e sesta fosse un terzo rivolto di settima, avrebbe per fondamentale il *mi* e dovrebbe risolvere su un accordo di *la*.

Aggiungiamo un altro esempio in cui la risoluzione ha

Es. 224.

luogo senza l'ommissione del fondamentale dell'accordo di settima.

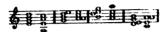
Risolvendo così questo rivolto, sono inevitabili le quarte tra il basso e la voce che canta la quinta del fondamentale, e per conseguenza cade la proibizione di cui al Capitolo III, § 31. Però dovremo aver cura che la successione delle quarte non avvenga fra le parti estreme, e ciò otterremo dando al tenore o al contralto, invece che al soprano, la quinta del fondamentale, che si trova in relazione di quarta col basso del quarto rivolto.

103. Per rendere più facile al nostro allievo la distinzione fra i rivolti dell'accordo di nona e quelli dell'accordo di settima composti degli stessi suoni, mettiamo qui a confronto la risoluzione dei quattro rivolti dell'accordo

diatonico di nona sul primo grado della scala, colla riso-

Es. 225.

luzione dell'accordo di settima sul terzo grado e dei suoi rivolti, consigliando di stabilire lo stesso confronto fra i

Es. 226.

rivolti degli accordi diatonici di nona praticati sugli altri gradi della scala, cogli accordi di settima composti degli stessi suoni.

Da questi confronti il nostro allievo imparerà: che il fondamentale dell'accordo sul quale risolvono i rivolti di nona, si trova sempre di una terza più basso del fondamentale dell'accordo sul quale risolve l'accordo di settima o i rivolti di questo.

CAPITOLO IX

104. Innovazione attribuita a Monteverde. — 105. Accordo di settima di dominante risolto sull'accordo di tonica. — 106. Risolto sui rivolti dell'accordo di tonica. — 107. Risoluzione melodica della settima. — 108. Risoluzione ascendente. — 109. Risoluzione dell'accordo di settima di dominante sull'accordo di sesto grado. — 110. Risoluzione sull'accordo di sottodominante. — 111. Risoluzione sull'accordo perfetto di sopratonica — 112. Primo rivolto e sua risoluzione sull'accordo di tonica. — 113. Ommissione di un suono del primo rivolto. — 114. Risoluzione del primo rivolto sull'accordo di sesto grado. — 115. Risoluzione sulla sottodominante. — 116. Secondo rivolto. — 117. Secondo rivolto coll'ommissione del fondamentale. — 118. Risoluzioni del secondo rivolto. — 119. Terzo rivolto. — 120. Ommissione di un suono nel terzo rivolto. — 121. Risoluzione del terzo rivolto sul secondo rivolto dell'accordo di sesto grado. — 122. Risoluzione melodica su un'altra forma dell'accordo di dominante. — 123. Terzo rivolto preso di salto.

104. Durante il medio evo e il primo secolo dell'età moderna, l'arte musicale conobbe e praticò solo due specie di dissonanze:

a) quelle preparate, date sui tempi forti, fossero esse di ritardo o parte integrante dell'accordo, come quelle degli accordi diatonici studiati nei precedenti capitoli;

b) quelle prese di grado sui tempi deboli, in forma di note di passaggio, e risolte pure di grado, come la settima sulla sottodominante che l'allievo troverà nella penultima battuta dell'es. n. 92.

È ben vero che nelle opere dei migliori la settima di dominante ha, talvolta, un trattamento alquanto più libero

di quello delle altre dissonanze, come per esempio in questa cadenza:

Es. 227. JOSQUIN DESPRÉS. « Stabat Mater. »

Non si può negare che questo trattamento, per quanto timido, riveli nei compositori che l'hanno impiegato un vago presentimento dell' importanza tonale di questa dissonanza — tuttavia l'impiego della settima di dominante, senza preparazione, è uno dei caratteri che maggiormente distinguono dall' antica la musica moderna — e la gloria di aver per primo praticato senza preparazione questa armonia, rendendo più stretti e più efficaci i rapporti tonali fra l'armonia di tonica e quella di dominante, e aprendo così una nuova età all'arte nostra, viene generalmente attribuita a Claudio Monteverde, autore che fiorì verso la fine del XVI secolo e il principio del XVII.

In questo capitolo ci proponiamo di studiare l'impiego che, nello stile libero, si fa di questo accordo di settima sulla dominante.

105. L'accordo di settima sulla dominante è composto di terza maggiore, quinta naturale e settima minore, che sono la sensibile, la sopratonica e la sottodominante. Quest'ultima forma un intervallo dissonante col fondamentale, e perciò è attratta verso la terza di tonica, seguendo la legge comune a tutte le settime diatoniche, che le obbliga a discendere di grado. Ma essa, inoltre, si trova in relazione di quinta diminuita colla sensibile, e questa relazione

rende ancora più forte l'attrazione della sensibile verso la tonica e della sottodominante verso la terza del tono:

Es. 228.

Es. 229. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

Esaminando queste successioni, vediamo la settima risolvere sulla terza di tonica, la sensibile risolvere sull'ottava di tonica, e la quinta passare indifferentemente o all' ottava o alla terza.

Quì invece la quinta di dominante risolve di salto sulla

Es. 230. BRAHMS. Op. 113.

quinta di tonica, formando una successione di tre quinte che, anche per moto contrario, è proibita nello stile severo. Per dare la quinta alla tonica, completandone l' armonia, o dobbiamo disporre di cinque parti, nel qual caso l' ot-

Es. 231.

Es. 232. BEETHOVEN. Op. 74.

tava di dominante diventa la quinta di tonica; oppure, a quattro voci, possiamo ommettere la quinta di dominante,

Es. 233.

Es. 234. BRAHMS. Op. 112.

per raddoppiarne invece l'ottava, e in questo modo avremo completa l'armonia di tonica.

Ma, per raggiungere questo risultato, non è neppure necessario ommettere la quinta della dominante, e agli esempii n. 184 e 209 abbiamo veduto che basta risolvere la sensibile sulla quinta della tonica, invece di farla ascendere all'ottava di questa.

Anche nello stile severo, tale risoluzione è inappuntabile, quando la quinta di tonica, sia presa per moto contrario, il che si ottiene facendo ascendere il basso.

Es. 235.

Sarà preferibile che anche in questo caso la sensibile si trovi affidata ad una delle voci medie e non alla parte più acuta. (Confr. l'esempio n. 179 del capitolo VII. Ivi la sensibile salta alla terza di tonica).

106. Risolvendo l'accordo di settima di dominante sul primo rivolto di tonica, o si hanno le ottave implicite fra il basso e la voce che risolve la settima (vedi § 30), o si è costretti a far ascendere di grado la dissonanza. Nè

Es. 236.

l'una nè l'altra cosa sono raccomandabili, sebbene qualche volta si incontri quest'ultimo ripiego adottato da buoni autori. Perciò consigliamo al nostro allievo di astenersi da questa risoluzione licenziosa.

Invece è ottima, e frequentemente praticata con buon effetto, la risoluzione sul secondo rivolto di tonica, quando si voglia evitare il carattere cadenzale proprio della successione dei due fondamentali. In questo caso la quinta

Es. 237.

Es. 238. MENDELSSOHN. « Grotta di Fingal. »

della dominante può indifferentemente portarsi a raddop-

piare qualunque dei tre suoni componenti l'accordo di tonica.

Talvolta questa risoluzione sul secondo rivolto di tonica non fa che ritardare il fondamentale, a cui ascende

Es. 239. BEETHOVEN. Op. 57.

di grado il basso, come in questo esempio, o anche discendendo come nell'es. n. 748.

107. Nel precedente capitolo vedemmo che le settime diatoniche possono, sia di salto, sia per mezzo di note di passaggio, toccare altri suoni dell'accordo prima di risolvere. Naturalmente anche la settima di dominante gode di questa facoltà, e inoltre, dopo esser passata ad altri suoni dell'accordo di dominante, può seguire la risoluzione naturale di questi, invece di cadere sulla terza di tonica. In questo esempio, nella seconda battuta, il secondo violino

Es. 240. BEETHOVEN. Op. 74.

passa, arpeggiando per due ottave, su tutti i suoni componenti l'accordo di settima, e nella quarta battuta abbandona la settima, ascendendo di grado fino alla sensibile e risolvendo sulla ottava di tonica. Comunissimo è il passaggio della settima di dominante alla quinta o alla sensibile, risolte poi sulla tonica; e in questi casi la settima

può venire raddoppiata, tanto nella stessa che in diffe-

Es. 241. SCHUMANN. Op. 41.

Es. 242. HAYDN. Op. 76, n. 4.

rente ottava.

La settima può pure esser data successivamente a

Es. 243. BEETHOVEN. Op 68

Es. 244. SCHUMANN. Op. 41.

Es. 245. MENDELSSOHN. « Schöne Melusine. »

varie voci, purchè risolva regolarmente nella parte a cui passò per ultimo.

108. Non mancano luoghi, anche di ottimi scrittori, in cui la settima di dominante è risolta ascendendo.

Es. 216. BEETHOVEN. Op. 28.

Questa risoluzione irregolare può essere praticata quando cada nelle parti medie e resti coperta dalle altre voci, che si muovano con quella che risolve la settima. Consigliamo al nostro allievo di astenersi da questo modo di risolvere la settima di dominante, almeno fin quando non abbia acquistato completa padronanza dell' arte di maneggiare le armonie.

109. Per quanto potente sia l'attrazione esercitata sull'armonia dissonante di dominante dall'accordo di tonica, non ne è però questo la necessaria risoluzione.

Più tardi vedremo la settima di dominante procedere agli accordi cromatici di settima sulla tonica e sulla sopratonica; più tardi ancora, parlando delle modulazioni, vedremo la dominante di un tono passare direttamente alla dominante di un altro. Ma pur senza passare ad armonie cromatiche o senza modulare, la dominante può evitare la sua risoluzione naturale, sia risolvendo sull'accordo perfetto di sesto grado, sia passando all' accordo perfetto di sottodominante o anche a quello di sopratonica.

La risoluzione dell' accordo di settima di dominante sull'accordo perfetto di sesto grado, tanto comune che fu indicata con un nome speciale, quello di ***cadenza ingannata,*** impedisce alla quinta di dominante di ascendere di grado, e ciò per evitare le due quinte di modo retto che

seguirebbero col basso. La settima risolve discendendo

Es 247.

regolarmente, e la sensibile deve ascendere di semitono, sia per evitare il salto di seconda eccedente nel modo minore, sia per evitare la risoluzione di quinta diminuita in quinta naturale; cosicchè nel secondo accordo, scrivendo a quattro parti, si avrà raddoppiata la terza, invece dell'ottava o della quinta (1).

Es. 248. BACH. « Singen wir aus Herzens Grund. »

Es. 249. HAYDN. Quartetto in *si*♭.

Però, quando questa successione abbia luogo nel modo maggiore, e la sensibile si trovi in una voce superiore a

(1) Il precetto di raddoppiare piuttosto l'ottava o la quinta che non la terza, da noi dato parlando degli accordi perfetti, si riferisce specialmente agli accordi di tonica, di dominante e di sottodominante, cioè agli accordi primarii. Negli accordi secondarii, cioè negli accordi perfetti sul secondo, terzo e sesto grado, può benissimo essere raddoppiata la terza, per la posizione da essa occupata nella scala. Infatti nell'accordo di secondo grado la terza è la sottodominante, più affine alla tonica che non il fondamentale o la quinta di questo accordo; nell'accordo di terzo grado la terza è la dominante, il cui raddoppio è evidentemente preferibile a quello della quinta, la sensibile; e nell'accordo di sesto grado la terza è la tonica, il suono principale del tono.

quella della settima, invece di ascendere di grado, la sensibile potrà anche discendere sull' ottava del secondo accordo.

Es. 250. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

110. Quando l' accordo di sottodominante succede alla settima di dominante, la settima deve star ferma per diventare l'ottava del secondo accordo, la sensibile ascende di semitono, e la quinta di dominante, per evitare le due

Es. 251. CIAIKOWSKI. Op. 30.

quinte di moto rettò col basso, deve ascendere all'ottava della sottodominante, oppure viene ommessa.

Nello stile libero si incontra qualche caso in cui la

Es. 252.

settima sale di terza; ma anche quì ripeteremo all'allievo la raccomandazione di astenersi da questa risoluzione, sinchè non si sia ben reso padrone dell' arte di scrivere.

Più frequentemente, però, la dominante passa a un rivolto dell'accordo di sottodominante. Passando al primo

Es. 253.

rivolto, la quinta della dominante è libera di discendere o di ascendere; è preferibile però farla discendere di grado. Nel modo maggiore la sensibile, pure, può ascendere o discendere, indifferentemente; ma nel modo minore (e quando nel modo maggiore è praticato l'accordo cromatico minore di sottodominante) la sensibile deve ascendere, per evitare il salto di seconda eccedente.

Quando la dominante passa al secondo rivolto di sot-

Es. 254.

todominante, nel modo maggiore la settima sta ferma, la quinta e la sensibile discendono di grado. Nel modo minore la sensibile non può discendere, per la ragione già accennata, e siccome la sesta minore non può succedere neppure alla quinta di dominante, per l'intervallo di quarta eccedente o di quinta diminuita che le separa, è necessario:

a) od ommettere la quinta della dominante, raddoppiando il fondamentale;

Es. 255.

b) od aggiungere una quinta voce, che dall' ottava

Es. 256.

di dominante passi alla sesta del secondo rivolto di dominante;

c) o far saltare la settima di dominante alla sesta di tonica:

Es. 257.

111. Meno frequente è la risoluzione dell'accordo di settima di dominante, sull'accordo perfetto di sopratonica.

Es. 258.

In questa successione la settima e la quinta stanno ferme e si trasformano in terza e ottava della sopratonica. La sensibile discende di grado.

Vedremo poi che gli accordi diatonici di sottodominante e di sopratonica, essendo composti di suoni generati dalla dominante, non fanno che ritardare la risoluzione sulla tonica.

112. Il primo rivolto ha per basso la sensibile, armo-

Es. 259. BEETHOVEN. Op. 131.

Es. 200. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

nizzata con terza minore (la quinta del fondamentale), quinta diminuita (il suono dissonante), e sesta minore (il suono fondamentale).

Come il fondamentale e ogni altro rivolto dell'accordo di settima sulla dominante, può essere indifferentemente preparato o preso di posta, e la sua risoluzione più naturale si ha sul fondamentale di tonica, facendo salir di grado il basso e discendere alla terza di tonica la quinta diminuita. La terza e la sesta sono libere nella loro successione; ma più comunemente la sesta sta ferma, trasformandosi in quinta di tonica, e, scrivendo a quattro parti, la terza discende di grado. Scrivendo a cinque parti, giova raddoppiare la terza, per risolverla poi, ascendendo in una voce, e discendendo nell'altra.

Es. 261. J. S. Bach. Wohlt. Clavier.

In questo esempio vediamo appunto il *re,* in chiave di basso, terza del primo rivolto, ascendere alla terza di tonica, mentre il *re,* in chiave di violino, discende all'ottava. Forse l'esempio riuscirà più chiaro per il principiante, trascrivendo gli arpeggi in accordi tenuti:

Es. 262.

Nell'esempio di Bach la quinta diminuita (suono dissonante) è preparata; nei due esempii precedenti di Bee-

thoven è presa di grado; ora diamo un esempio in cui

Es. 263. MENDELSSOHN. Op. 2.

essa è presa di salto.

Quì, nella terza battuta, vediamo la quinta diminuita

Es. 264. BEETHOVEN Op. 20.

portarsi sugli altri due suoni dell'accordo prima di risolvere sulla terza di tonica.

In quest'altro esempio la quinta diminuita ascende alla

Es. 265. J. S. BACH. Wohltemp. Clavier.

sesta, e la dissonanza è risolta nella parte superiore.

Il primo rivolto può anche alternarsi col fondamentale

Es. 266. J. S. BACH. Wohltemp. Clavier.

prima di risolvere.

Malgrado la forte attrazione esercitata dalla tonica sulla sensibile, qualche rarissima volta questa salta alla terza

di tonica. Ce ne offre un interessante esempio l'inesauribile Bach. Notiamo che in questo pezzo il salto della

Es. 267. J. S. Bach. Wohlt. Clav.

sensibile fa parte del tema. (Confronti l'allievo questo coll'esempio n. 179).

113. Frequentemente il primo rivolto dell' accordo di settima sulla dominante è praticato coll'ommissione o del suono fondamentale (la sesta minore) o della terza.

L'ommissione della terza non cambia per nulla l'aspetto

Es. 268. Beethoven. Op. 20.

dell'accordo; il basso e la quinta diminuita seguono la loro risoluzione naturale, e la sesta può star ferma, oppure saltare alla tonica. Questa ommissione può tornar conveniente quando si scriva a tre parti; ma si intende che, disponendo di una quarta voce, giova alla pienezza dell' armonia il dare l'accordo completo.

Più interessante, nella storia della musica, è l' ommissione del fondamentale, ommissione che ci dà l' accordo diatonico di terza minore e quinta diminuita sulla sensibile.

Es. 269.

Molto prima che gli antichi conoscessero l' accordo di settima sulla dominante, praticarono questa forma, per spiegare la quale i teorici versarono indarno fiumi d' inchiostro. Forse non è correr troppo colla fantasia il sup-

porre che l'attrazione esercitata dalla tonica, tanto su questa triade diminuita, quanto sull'accordo perfetto di dominante, abbia rivelato la loro stretta parentela, e sia stata così il filo che condusse alla feconda innovazione attribuita a Claudio Monteverde. Ma non è questo il luogo di tali ricerche; basti a noi il rilevare che la terza è il solo suono di questa triade diminuita che possa essere raddoppiato e che essa può risolvere sia ascendendo alla terza di tonica, sia discendendo all'ottava di questa, sia

Es. 270. J. S. BACH. « Nun lob', mein'Seel', den Herren. »

Es. 271. J. S. BACH. Passione di S. Giovanni.

saltando alla quinta, mentre il basso e la quinta diminuita non possono mai essere raddoppiati, e sono legati alla loro risoluzione naturale in terza (1). Aggiungiamo che, ove sia possibile, è meglio non ommettere il fondamentale (la sesta della sensibile), e, anche scrivendo a tre voci sole, è preferibile ommettere la terza, oppure la quinta diminuita.

114. Il primo rivolto, dell' accordo di settima sulla dominante, male risolverebbe sull'accordo perfetto di sesto

(1) S'intende che, tanto la sensibile quanto la quinta diminuita, possono essere raddoppiate e possono risolvere di salto, nello stile diatonico e specialmente nelle progressioni, in cui la triade diminuita viene trattata come un accordo perfetto. Questa contraddizione fra la pratica antica e la moderna, conferma il lento e progressivo sviluppo dei caratteri tonali dei diversi gradi della scala.

grado, a cagione della risoluzione in quinta naturale della quinta diminuita.

Es. 272.

È però, qualche rara volta, praticata la risoluzione sul primo rivolto di quest'accordo, purchè si evitino le due

Es. 273. J. S. Bach. « In dich hab' ich gehoffnet, Herr. »

Es. 274. Cherubini. Messa in *fa*.

quinte consecutive di moto retto.

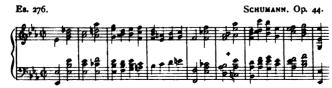
115. Poco frequente, ma correttissima, è la risoluzione sul secondo rivolto dell'accordo perfetto di sottodominante.

Es. 275.

La sensibile e la terza vanno alla tonica, la quinta diminuita rimane come quarta naturale, e la sesta ascende di un tono, nel modo maggiore, e di un semitono nel minore.

È praticabile pure la risoluzione sul primo rivolto dell'accordo perfetto di sottodominante.

Eccone un esempio:

Es. 276. Schumann. Op. 44.

Queste risoluzioni, su armonie di sottodominante, devono essere considerate quali semplici ritardi della risoluzione regolare sulla tonica, la quale per lo più, o avviene, come in questo esempio, dopo un' altra armonia di dominante, oppure segue immediatamente l'armonia di sottodominante.

116. Il secondo rivolto si trova sul secondo grado, armonizzato con terza minore (il suono dissonante), quarta naturale (il fondamentale), e sesta maggiore (sensibile). Questo rivolto risolve sul fondamentale di tonica, facendo

Es. 277. J. S. Bach. « Nun lob', mein' Seel' den Herren. »

discendere di grado il basso e la terza, facendo ascendere la sensibile, e tenendo ferma la quarta, che si lega colla quinta di tonica.

(Vedi l'esempio di Ciaikowski, n. 251 ultima battuta).

La quarta di questo rivolto, il suono fondamentale, è libera di saltare alla tonica.

Es. 278. Beethoven. Op. 68.

Frequentemente il basso ascende alla terza di tonica, risolvendo così sul primo rivolto, e se, come in questo esempio di Haydn e nella prima battuta dell' esempio di

Es. 279. Haydn. Messa.

Es. 280. **Brahms. Op. 21.**

Brahms, le altre parti procedono regolarmente, troveremo raddoppiato il basso dalla risoluzione discendente del suono dissonante, in altri termini: la dissonanza sarà risolta in ottava.

Ma non sempre giova raddoppiare questo suono; ond'è che, non solo dai moderni, ma pure dagli antichi e più castigati scrittori, fu praticata, in questo rivolto, la risoluzione ascendente della terza dissonante, bastando, a sodisfare il nostro senso musicale, il sentire nel basso la terza di tonica, sulla quale dovrebbe regolarmente cadere il suono dissonante. Tale risoluzione troviamo nella terza battuta dell'esempio n. 276 di Schumann, e nella seconda dell'esempio n. 280 di Brahms.

Eccone quì due altri esempii, tolti da compositori la

Es. 281. J. S. Bach. « Lobt Gott, ihr Christen allzugleich. »

Es. 282. Haydn. Quartetto in *si♭*.

cui autorità non può essere discussa; infine ne diamo un

Es. 283. J. S. Bach. « Ich freue mich in dir. »

altro, interessante non solo per il nome dell' autore, ma ancora, e più, perchè la risoluzione ascendente del suono dissonante non si trova nascosta nelle parti medie, ma scoperta nel soprano. (Noti inoltre l'allievo la quinta diminuita risolta in quinta naturale fra contralto e soprano).

Il senso musicale e la pratica dei migliori autori si accordano, dunque, nell'ammettere la risoluzione ascendente della settima di dominante nel secondo rivolto, quando questo sia seguito dal primo rivolto di tonica. Tutt'al più, si può raccomandare all'allievo di praticare questa risoluzione sol quando il suono dissonante si trovi almeno alla distanza di settima dal suono fondamentale, riuscendo troppo dura la risoluzione della seconda maggiore in uni-

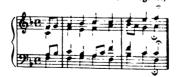
Es 284.

sono. Se questa raccomandazione può essere trascurata qualche volta, scrivendo per gli strumenti, deve però essere strettamente osservata nella musica vocale.

117. Nella musica antica fu fatto larghissimo uso di questo rivolto, ommettendo il suono fondamentale, la quarta; in forma dunque di un accordo di terza e sesta

Es. 285.

sulla seconda del tono, che per molti teorici rappresentava il primo rivolto, consonante (? !), di una triade diminuita, perciò dissonante. In questo accordo il basso e anche la terza possono essere raddoppiate, e sono libere nella loro successione. La sensibile non si raddoppia mai, e

Es. 286. J. S. Bach. « O Ewigkeit, du Donnerwort. »

Es. 287. J. S. BACH. « Aus meines Herzens Grunde. »

risolve sulla tonica. In questi due esempii troviamo raddoppiata la terza, che risolve discendendo in una voce, e ascendendo nell'altra.

Nell'esempio seguente si trova, in un caso, raddoppiata

Es. 288. HAENDEL. Messia.

la terza, e in due altri raddoppiato il basso. In tutti e tre i casi la risoluzione ha luogo sulla tonica.

Infine diamo un curiosissimo esempio, che ci dimostra come gli antichi trattassero questo accordo assolutamente quale un rivolto di un accordo perfetto.

Es. 289. J. S. BACH. « Nun ruhen alle Wälder. »

La sensibile, invece di salire di grado, o di scendere di terza, come predilige il Bach, scende di quinta alla terza di tonica; la terza ascende di grado, l'ottava scende di quinta e il basso scende di grado. Il pianoforte non può rendere l'effetto sorprendente di questa straordinaria disposizione delle voci.

Gli antichi usarono molto la risoluzione dell'ottava del secondo rivolto sulla quinta di tonica, infrangendo così il divieto delle quinte di moto retto nelle parti estreme. Molti

esempii se ne trovano, oltre che in Marcello, negli italiani

Es. 290. MARCELLO. Salmo XLIII.

del secolo XVIII, e anche in qualche moderno autore di musica sacra.

Es. 291. SINGERBERGER. Salmo « *Dominus regit me.* »

118. Del resto, anche senza l'ommissione del fondamentale, il secondo rivolto si presta a una grande libertà di trattamento — specialmente nella musica strumentale.

Quì il fondamentale salta di sesta, a raddoppiare la

Es. 292. BEETHOVEN Op. 127.

risoluzione del suono dissonante. In quest' altro esempio,

Es. 293. BEETHOVEN Op. 59, n. 1.

invece, il suono dissonante sale di grado alla quinta di tonica, e la quarta cade di terza sul suono su cui avrebbe dovuto risolvere la dissonanza.

Anche in questo rivolto il suono dissonante gode la preziosa facoltà di poter esser scambiato fra le parti prima

di risolvere, e il basso quella di passare o al fondamentale o ad un altro dei rivolti dello stesso accordo.

Es. 294. MOZART. Sinfonia in *do*.

Nella seconda battuta di questo esempio, la terza dissonante passa da una parte media alla parte acuta, e il secondo rivolto è seguito, nella terza battuta, dal terzo rivolto. È singolare trovare, in questo, raddoppiato il suono dissonante nella parte acuta, che risolve discendendo di grado sino alla tonica.

Quì, invece, il secondo rivolto, prima di risolvere sulla

Es. 295. HAYDN. Quartetto. Op. 33, n. 2.

tonica, passa al primo rivolto.

Lo stesso passaggio vedemmo nell'esempio n. 264 estratto dal *settimino* di Beethoven.

È poco usata, ma perfettamente regolare, la risoluzione

Es. 296. WAGNER. Tristano e Isolda.

del secondo rivolto di dominante sul primo rivolto dell'accordo perfetto sulla sesta minore del tono.

Naturalmente non sarebbe consigliabile la risoluzione nè sul fondamentale, nè sul secondo rivolto dello stesso accordo, per ragioni che l'allievo troverà agevolmente.

Usata, qualche volta, è la risoluzione sul secondo ri-

Es. 297.

volto dell'accordo di sottodominante, e, quando sia ommesso il fondamentale, si incontra anche quella sul primo rivolto di sopratonica o di sottodominante, seguiti quasi

Es. 298.

sempre, però, da una armonia di tonica.

Notevole è pure questa risoluzione sull'accordo perfetto di sopratonica, la cui quinta, *la* (nona di dominante) passa

Es. 299. BARNABEI. Falso Bordone.

per salto all'ottava di tonica.

(La melodia del tenore è la *mediatio* dell'intonazione dei salmi del III tono, adoperata come canto dato, sul quale l'autore ha intessuto le armonie del falso bordone.

Confr. la parte del soprano con quella degli esempii n. 290 e 291).

119. Il terzo rivolto, dell'accordo di settima sulla dominante, si trova sul quarto grado, armonizzato con seconda maggiore (il fondamentale), quarta eccedente (la sensibile), e sesta maggiore (quinta del fondamentale).

Siccome il basso ha il suono dissonante, e questo è obbligato a discendere di grado, ne segue che la risolu-

zione di questo rivolto avviene regolarmente sul primo rivolto di tonica.

Es. 300. J. S. Bach. Wohltemp. Clavier.

In questo esempio, a cinque parti, la dissonanza è preparata e risolve sulla terza di tonica: la sensibile ascende di semitono; la seconda, che è raddoppiata, nella parte di mezzo resta ferma, e nella parte acuta sale di quarta; finalmente la sesta salta alla quinta di tonica. Analizzi l'allievo quest' altro esempio, confrontandolo col precedente.

Es. 301. J. S. Bach. « Nun lob', mein' Seel', den Herren. »

Il secondo accordo dell' esempio n. 268 è un terzo rivolto di dominante, a tre voci, coll'ommissione della sesta, e ci mostra il suono dissonante preso di salto.

Quì abbiamo le stesse armonie, ma disposte a quattro parti.

Es. 302. Beethoven. Op. 125.

Anche quì il suono dissonante non è preparato, ma preso di salto.

In fine dell'esempio n. 250 abbiamo un terzo rivolto di dominante nel tono di *si b*. La dissonanza è presa di grado

discendente, e la sensibile, invece di ascendere di grado, salta di sesta alla terza del primo rivolto di tonica.

Anche negli esempii n. 280, 292 e 294 l'allievo troverà praticato il terzo rivolto di dominante.

In questo esempio estratto dalla sonata in *mi* minore

Es. 303. **Mozart. Sonata.**

per piano e violino, è notevole la risoluzione della sesta su una appoggiatura della terza del primo rivolto di tonica.

Qualche volta il suono dissonante è raddoppiato all'ottava. Rarissimo è il caso già osservato all'esempio n. 294; più frequentemente il suono dissonante nella parte acuta è preso e risolto ascendendo di grado come una nota di passaggio.

Diamo quì tre esempii di questo raddoppio del basso dissonante. Nel primo esempio il terzo rivolto di dominante è preceduto dal secondo rivolto di tonica:

Es. 304. **Mendelssohn. Grotta di Fingal.**

Quì, invece, è preceduto dal fondamentale di dominante.

Es. 305. **Wagner. Lohengrin.**

In quest' ultimo esempio i due suoni dissonanti sono dati contemporaneamente, e mentre il basso risolve rego-

Es. 306. WAGNER. Meistersinger von Nurnberg.

larmente, la parte superiore ascende alla quinta di tonica toccando, con vaghissimo modo di canto, la quarta eccedente della scala, suono cromatico, estraneo all' accordo di dominante e trattato come nota di passaggio.

120. Quando si debba ommettere uno dei quattro suoni componenti questo rivolto, sia per aver disponibili solo tre voci, sia per qualunque altra ragione, è preferibile ommettere la sesta (quinta del fondamentale), come quella che nell' armonia di dominante possiede un carattere tonale meno deciso degli altri suoni. L' esempio n. 267 ci mostra il terzo rivolto in questa forma.

Tuttavia dobbiamo notare l'ommissione, frequentissima negli antichi, della seconda, il suono fondamentale. In

Es. 307. BEETHOVEN. Op. 26.

questo esempio, coll'ommissione della seconda, l'autore ha raggiunto un vaghissimo effetto, del quale l'allievo si ren-

derà facilmente ragione ove si provi a suonare questa frase aggiungendo il *mi* ♭ (in prima riga) all'accordo *re* ♭, *sol, si* ♭, del secondo ottavo nell'ultima battuta.

Eccone un altro esempio a quattro voci:

Es. 308. J. S. Bach.

L'ommissione della seconda dà al basso la facoltà di risolvere anche di salto sul fondamentale di tonica. Vediamo praticata questa risoluzione all'esempio n. 277, secondo quarto della prima battuta. Il basso è raddoppiato in ottava dal tenore, mentre il basso ascende di quinta alla tonica *la,* il tenore ascende di grado alla quinta *mi.*

La musica antica ci offre innumerevoli esempii di questa ommissione del fondamentale, e l'accordo che ne risultava, quarta eccedente e sesta sulla sottodominante, era considerato come secondo rivolto della triade diminuita sulla sensibile. È un fatto, però, che la musica moderna pratica molto raramente questa forma del terzo rivolto di dominante.

L'ommissione della sensibile è rarissima; la vediamo praticata nell'esempio n. 280 di Brahms (seconda battuta, terzo ottavo). Conviene notare che in questo caso l'orecchio avverte meno la mancanza della sensibile, perchè fu già udita nel primo ottavo della battuta.

121. Poco frequente, ma pure buona, è la risoluzione del terzo rivolto di dominante sul secondo rivolto dell'accordo perfetto di sesto grado.

Es. 309. J. S. Bach. « Herzlich thut mich verlangen. »

Questa bella successione ritroviamo in Mendelssohn, che del Bach fu studiosissimo.

Es. 310. MENDELSSOHN. S. Paolo.

Notevole pure è la risoluzione del terzo rivolto di dominante su un primo rivolto di un accordo cromatico di

Es. 311. BACH. Variazioni alla maniera italiana.

sopratonica, nel qual caso il basso, suono dissonante, invece di discendere, ascende di semitono alla quarta eccedente della scala.

122. Nei paragrafi precedenti abbiamo parlato della facoltà del basso di passare, prima della risoluzione della dissonanza, da una all' altra forma dell' armonia di dominante. Anche il basso del terzo rivolto gode di questa facoltà, sebbene tanto raramente impiegata che alcuni teorici l' escludono affatto. Ne diamo quì due esempi, uno tratto dal corale « Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, » l'altro dal prologo del *Mefistofele.*

Es. 312. J. S. BACH.

Es. 313. A. Boito.

Nel primo la dissonanza passa al soprano; nel secondo il suono dissonante è trattato quasi come una nota di passaggio; — in entrambi il basso sale al fondamentale per risolvere sulla tonica. Vedasi anche il preludio in *mi* ♭ minore della prima parte del Cembalo ben temperato di Bach, battuta 27, nella quale abbiamo il terzo rivolto della settima di dominante risolto sul secondo rivolto di tonica. Questa risoluzione ascendente è comunissima nelle cadenze dei recitativi secchi della vecchia scuola italiana.

123. Il salto con cui si prende un suono dissonante, o dotato di forte attrazione verso un altro suono, è sempre preferibile di moto contrario alla risoluzione. Così, in tono di *do,* dal *fa* al *si* è migliore e di più facile intonazione il salto discendente che non l'ascendente, perchè il *si* è attratto al *do.*

In tutti gli esempi dati finora, vedemmo il basso o preparare il suono dissonante del terzo rivolto, o prenderlo di grado, oppure per salto ascendente, non mai discendente. È questa la pratica costante di tutti i migliori autori, tradotta in regola dai teorici, regola che vale anche per i terzi rivolti degli accordi cromatici di settima, che studieremo più innanzi.

Nella musica strumentale, e quando il suono dissonante sia la prima nota di una frase melodica, è possibile prendere di salto discendente il basso di un terzo rivolto, come in questo esempio, in cui in cambio della regola infranta abbiamo un gioiello di stile. Infatti quì il *la* ♭ del violoncello, nella quarta battuta, fa riscontro al *mi* ♭ della seconda battuta, riproducendo l'effetto dell'entrata di una

Es. 314. HAYDN. Op. 71, n. 1.

parte nuova, effetto che andrebbe perduto se il salto dal *re* al *la* ♭ fosse ascendente.

Un passo simile sarebbe pessimo nella musica vocale, perchè la difficoltà del salto di quarta eccedente, col quale verrebbe preso il suono dissonante, ne renderebbe troppo malagevole l'intonazione.

CAPITOLO X

124. Accordo perfetto cromatico di sopratonica. — 125. Obblighi della terza maggiore di sopratonica. — 126. Accordo perfetto cromatico sulla nona minore di tonica. — 127. Sesta napoletana. — 128. Secondo rivolto dell'accordo perfetto sulla nona minore di tonica. — 129. Terza minore cromatica sulla tonica nel modo maggiore. — 130. Terza maggiore cromatica sulla tonica nel modo minore. — 131. Accordo perfetto cromatico minore sulla sottodominante e accordo maggiore sulla sesta minore di un tono maggiore

124. L'impiego senza preparazione della settima di dominante rese nella musica moderna tanto forte la preponderanza della tonica, e tanto certe e determinate le relazioni di questa cogli altri suoni diatonici, da permettere ai musicisti anche l'impiego dei suoni cromatici, senza che questi nè turbassero i rapporti tonali, nè menomassero quella preponderanza della tonica che è, per così esprimerci, come la chiave di volta del nostro sistema musicale.

Così, — mentre nella musica strettamente diatonica l'impiego della quarta eccedente di tonica avrebbe condotto inevitabilmente o a una modulazione alla quinta, o, se seguita dalla quinta eccedente, a una modulazione alla sesta del tono, — la musica moderna ammette l'impiego di un accordo perfetto maggiore sul secondo grado, tanto nel modo maggiore, quanto nel modo minore, senza che il suono cromatico così introdotto nel discorso musicale conferisca al secondo grado il carattere di dominante o di sottodominante, togliendogli quello di sopratonica.

Perchè tale cambiamento nella funzione tonale del secondo grado della scala non si produca, e non si determini così una modulazione, è necessario, però, che l'accordo perfetto maggiore (e perciò cromatico) sulla sopratonica,

sia seguito da un accordo che confermi il carattere cromatico della terza maggiore di sopratonica. Spieghiamoci meglio con un esempio.

Se dopo alcune armonie diatoniche appartenenti al tono di *do,* noi introduciamo un accordo maggiore di *re* e lo risolviamo su un accordo di *sol,* che cosa sarà avvenuto?

Es. 315.

Semplicemente che non siamo più nel tono di *do.* Il *re* ha perduto il suo carattere di sopratonica per acquistare il valore di dominante; il *sol,* in consegnenza, è diventato una nuova tonica; il *si* non è più sensibile di *do,* ma la terza di *sol,* e il *fa* ♯ ha assunto la funzione diatonica di sensibile del nuovo tono.

A produrre tutto ciò, non poteva bastare il solo accordo maggiore di *re,* perchè un solo accordo non è sufficiente a stabilire un tono. Bisognava che questo fosse seguito da un altro accordo che confermasse al *re* il nuovo carattere di dominante. Se invece fosse seguito da un accordo che contraddicesse tale carattere, il periodo musicale re-

Es. 316.

sterebbe nel tono di *do,* e siccome un accordo deve appartenere o al tono degli accordi che lo precedono, o a quello degli accordi che lo seguono, il nostro accordo perfetto maggiore di *re* deve necessariamente far parte, come armonia cromatica, del tono di *do,* al quale appartengono tanto gli uni quanto gli altri.

125. La terza maggiore di questo accordo non può essere raddoppiata, come tutti i suoni la cui risoluzione sia determinata da regole speciali, e deve:

a) o discendere di un semitono sulla settima di dominante, come in questo esempio:

Es. 317. DVORAK. Op. 15.

e nei seguenti, nei quali vediamo praticata l'armonia cromatica di sopratonica nella forma di primo rivolto:

Es. 318. BEETHOVEN. Op. 7.

e di secondo rivolto:

Es. 319. HAYDN. Op. 76, n. 5.

b) o ascendere, sempre di semitono, purchè l'accordo di sopratonica sia seguito da una armonia di tonica, nella sua forma fondamentale o in uno dei suoi rivolti.

Quì il primo rivolto dell'accordo perfetto cromatico di

Es. 320. MOZART. Andante con variazioni.

sopratonica, risolve sul secondo rivolto di tonica. Più avanti lo troveremo risolto nello stesso modo, ma preparato da un' altra armonia cromatica.

Queste limitazioni tendono a distinguere la funzione tonale della sopratonica da quella della dominante, evitando una modulazione alla quinta del tono. Esse non hanno più ragione di essere, quando l'impiego di questo accordo non basti a determinare il cambiamento di tono, già fortemente stabilito dal senso generale del periodo, o dal ritmo. Allora l'accordo cromatico di sopratonica può essere seguito dall'accordo perfetto di dominante, come nel seguente

Es. 321. ORLANDO LASSO. Missa VIII toni « *Puisque j'ay perdu.* »

esempio nel quale non v'ha modulazione in *la* perchè l'accordo di sopratonica e quello finale di tonica cadono sul tempo forte, e l'accordo di dominante cade sul tempo debole.

La terza maggiore di questo accordo può procedere di salto unicamente quando passi a un altro suono appartenente allo stesso accordo — e può, eccezionalmente, essere raddoppiata, quando in una parte discenda di semitono sulla settima di dominante, e nell'altra ascenda di semitono alla dominante.

Es. 322.

Questo raddoppio però s'incontra raramente, e uso quasi costante dei classici è di praticare questa armonia senza raddoppiare la terza.

126. L'accordo studiato nei paragrafi precedenti, più ancora che per l'impiego fattone in pratica, è importante perchè dà origine a parecchie preziose armonie dissonanti, che studieremo a luogo opportuno.

Ora ci occuperemo di un altro accordo cromatico, pra-

ticabile tanto nel modo maggiore quanto nel minore, e largamente impiegato dai compositori degli ultimi due secoli. Intendiamo parlare dell' accordo perfetto maggiore composto della nona minore di tonica, dell' undecima e della tredicesima minore; tre suoni che stanno fra loro in relazione di terza maggiore e di quinta naturale.

Es. 323.

I tre suoni componenti questo accordo possono essere liberamente raddoppiati, non essendo nessuno di essi obbligato a una speciale risoluzione, e non esiste nessuna restrizione circa le armonie diatoniche o cromatiche che devono preparare o risolvere questo accordo.

Così quì lo vediamo risolto sul secondo rivolto di do-

Es. 324. BEETHOVEN, Op. 59, n. 1.

minante del tono di *si* ♭ maggiore.

Quì è preparato dalla tonica, e risolto sul fondamen-

Es. 325. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

tale della dominante di *re* minore.

In questi altri due esempii è preparato dalla sottodo-

Es. 326 BEETHOVEN. Op. 37.

minante e risolve sul primo rivolto di dominante.

Es. 327. BEETHOVEN. Op. 20.

Quì invece è preparato da un altro accordo perfetto cromatico, sulla sesta minore della scala, e risolve sul

Es. 328. SCHUBERT. Schwanengesang N. 6.

secondo rivolto di tonica.

I due esempii che aggiungiamo potranno essere analizzati dagli allievi che avranno già studiato i capitoli seguenti, nei quali si spiegano gli accordi cromatici di settima e quelli di tredicesima di tonica.

Nel primo troviamo l'accordo cromatico sulla nona

Es. 329. SCHUBERT. Schwanengesang N. 13.

minore del tono, nella quarta battuta, preceduto dall'accordo di tonica, e risolto su un accordo pure di tonica, ma composto di terza maggiore cromatica, quinta e settima minore, del quale parleremo più innanzi.

Nel secondo, troviamo l'accordo cromatico sulla nona

Es. 330. CIAIKOWSKI. « Eugenio Oneghin. »

minore del tono, nella seconda battuta, preceduto dall'armonia di settima sulla dominante, e risolto su un' altra armonia di tonica, composta di tredicesima maggiore *(sol)*, nona minore (*si* ♮ = *do* ♭), e undecima (*mi* ♭). Questa armonia di tonica risolve sul primo rivolto dell'accordo perfetto sul secondo grado, che è un' armonia di dominante composta di settima (*mi* ♭), quinta *(do)* e nona maggiore *(sol)*. A questa seguono i due accordi perfetti di dominante e tonica.

127. Il primo rivolto dell' accordo perfetto cromatico sulla nona minore di tonica, si presenta come un accordo di terza minore e sesta minore sul quarto grado della scala. È interessante notare che questa armonia fu frequentemente impiegata sin dalla fine del secolo XVI nella forma di primo rivolto, e solo in principio del secolo XIX la troviamo adoperata nella forma di accordo fondamentale. Questo fatto dimostra una volta di più che lo sviluppo dell'arte non fu guidato da concetti sistematici, ma che le diverse forme armoniche vennero adottate dalla pratica secondo la loro maggiore facilità di adattamento alle esigenze delle relazioni tonali. Infatti non c'è chi non veda come il basso del primo rivolto di questa armonia cromatica si colleghi facilmente col quinto o col terzo grado, il che non può dirsi del basso del fondamentale, in relazione di terza diminuita colla sensibile e di quinta diminuita colla dominante.

Il primo rivolto dell'accordo perfetto sulla nona minore

della tonica, è ancora conósciuto da tedeschi, francesi e inglesi sotto il nome di *sesta napoletana*. Non possiamo dire con certezza se veramente i compositori della scuola napoletana fossero i primi a introdurre nella pratica dell'arte questa armonia cromatica, — ma siccome il fatto sembra probabile, essendo frequentissimo l'uso di questo accordo nelle opere dei napoletani del XVII e XVIII secolo, ci sembra che tal nome dovrebbe essere adottato anche da noi italiani.

La risoluzione più comune di questo primo rivolto si trova sul secondo rivolto di tonica, facendo ascendere di

Es. 331. HAYDN. Op. 76, n. 5.

grado il basso, discendere pure di grado la terza, la sesta e l'ottava, la quale è necessaria essendo il suono che si trova in più stretta relazione melodica colla sesta del secondo rivolto di tonica.

Quì la sesta napoletana risolve nella prima battuta sul fondamentale di tonica e nella terza battuta sul secondo

Es. 332. BEETHOVEN. Op. 130.

rivolto di tonica. Anche quì il basso è raddoppiato all'ottava per passare più spontaneamente alla sesta del secondo rivolto.

Frequentissima è pure la risoluzione sul fondamentale

di dominante. In questo esempio il basso ascende alla do-

Es. 333. SCHUMANN. Op. 41.

minante, la terza discende di quinta diminuita sulla quinta della dominante, e la sesta minore nel secondo violino discende alla sensibile, mentre nel primo violino salta all'ottava di dominante.

La sesta minore per discendere alla sensibile deve percorrere un intervallo di terza diminuita. Sarà più melodico, e quindi preferibile per il canto, farla discendere alla un-

Es. 334. WAGNER. Siegfried.

dicesima di dominante, risolta poi sulla sensibile.

Nell'esempio seguente il basso e la sesta risolvono in modo simile, salvo l'anticipazione del basso, la quale produce un'armonia di quinta diminuita, con settima e nona

Es. 335. LISZT. « Ce qu'on entend sur la montagne. »

minore, preparate rispettivamente dall'ottava e dalla terza dell'accordo di sesta napoletana.

Elegantissima è la risoluzione della sesta napoletana in questa cadenza.

Es. 336. Th. Kirchner Op. 60.

La sesta discende alla sensibile, la terza discende alla settima della dominante, mentre poi una parte intermedia entra sulla nona minore. Il basso invece di ascendere alla dominante tace, e questa pausa dà un vago e inaspettato colore alla risoluzione.

Nei due esempii che seguono il basso sta fermo, per

Es. 337. J. S. Bach. Variazioni alla maniera italiana.

preparare il terzo rivolto di settima e di nona minore di

Es. 338. J. S. Bach. Toccata in *fa* per organo.

dominante, che poi risolve ascendendo su un'armonia cromatica di sopratonica. Nel primo esempio la sesta napoletana è preceduta dall'accordo perfetto di dominante; nel secondo dall'accordo di tonica.

Meno frequentemente si incontra la risoluzione della sesta napoletana sul primo rivolto di tonica; ma anche questa è ottima e risponde perfettamente alle attrazioni tonali di questo accordo, prestandosi a leggiadri sviluppi melodici. Nella sesta battuta del seguente esempio troviamo la sesta napoletana risolta sul primo rivolto di tonica. Il basso, la terza e la sesta scendono parallelamente di grado.

Negli esempii 337 e 338 abbiamo veduto il basso della sesta napoletana legarsi con quello del terzo rivolto di

Es. 339. BRAHMS. Op. 65.

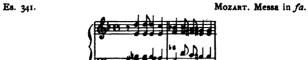
dominante, colla settima, o colla nona minore. Nelle prime battute dell'esempio seguente vediamo la sesta napoletana

Es. 340. BEETHOVEN. Op. 31.

risolta in modo analogo. Il basso sta fermo sulla settima di dominante, il *re,* la terza diventa nona minore di dominante, e la sesta, *si* ♭, scende sul *la,* undecima di dominante, seguita dal *sol* ♯, sensibile. Nella terza battuta abbiamo di nuovo la sesta napoletana, ma risolta in modo affatto diverso da quelli visti sinora. I tre suoni che la compongono ascendono tutti di semitono cromatico, dando luogo al primo rivolto dell'accordo perfetto maggiore di sopratonica (studiato già nei primi due paragrafi di questo capitolo) seguito dal secondo rivolto di tonica.

Però la maggior facilità di disporre i due accordi a quattro parti, e il vantaggio del moto contrario, fanno preferire a quest'ultima risoluzione, quella sul primo rivolto

dell'accordo di nona minore di sopratonica (vedi cap. XII), e infatti sono numerosissimi gli esempii che potremmo citare di questa risoluzione. Ne diamo quì uno, nel quale

Es. 341. MOZART. Messa in *fa*.

vediamo il basso e la terza della sesta napoletana ascendere di semitono, come nell' esempio precedente, la sesta discende di semitono sulla settima *(la)* di sopratonica, e l'ottava discende di tono sulla nona minore *(do)* di sopratonica.

Questa risoluzione, della sesta napoletana sul primo rivolto della nona minore di sopratonica, offrì a Brahms la trama armonica di un importante episodio della sua prima sinfonia, che presentiamo all'analisi e alla ammirazione del nostro allievo.

Es. 342. BRAHMS. Op. 68.

Nell' esempio n. 333 vedemmo la sesta napoletana risolta sull'accordo perfetto di dominante di un tono minore. Nell' esempio seguente la troviamo risolta sull' accordo di settima di dominante di un tono maggiore.

Es. 343. VERDI. Falstaff.

Rarissima e degna di nota è la risoluzione della sesta napoletana sull'accordo perfetto (cromatico nel modo maggiore, diatonico nel modo minore) sulla settima minore del tono. Quì abbiamo questa risoluzione seguita dalla settima di dominante, che fa poi cadenza sulla tonica.

Es. 344. VERDI. Don Carlo.

Nella prima battuta l' allievo osserverà l' accordo perfetto maggiore di sopratonica risolto sulla settima di dominante. Questa inganna la cadenza sull'accordo perfetto della sesta minore del tono, la quale prepara la sesta napoletana.

128. Il secondo rivolto dell'accordo perfetto cromatico sulla nona minore di tonica, si presenta come un accordo di quarta naturale e sesta maggiore sulla sesta minore della scala, ed è molto meno usato che non il fondamentale o il primo rivolto. Tuttavia esso è praticabile in entrambi i modi, maggiore e minore, colla stessa libertà di risoluzione che rende così prezioso l' impiego delle altre due forme di questa armonia. Eccone alcuni esempii.

Nel primo esso risolve sul fondamentale della domi-

Es. 345. BEETHOVEN. Op. 125.

nante di *re* minore; il basso discende di semitono, la quarta discende di terza diminuita e la sesta si trasforma in settima di dominante.

Nel secondo, invece, risolve su un' altra armonia cromatica, generata dalla dominante e composta dalla quinta,

Es. 346. WAGNER. Tristano e Isolda.

re, settima, *fa,* nona minore, *la* ♭ e undecima, *do,* di questo generatore.

Questo secondo rivolto può risolvere sul secondo rivolto di tonica, facendo discendere di semitono tanto il basso quanto le parti superiori. Tale risoluzione dà luogo alla successione di due quarte naturali per moto retto col basso, che in questo caso non ci sembrano censurabili, tanto più che furono autorizzate dall' impiego fattone da molti ottimi compositori.

Es. 347.

È pure praticabile la risoluzione sul primo rivolto dell'accordo perfetto minore o maggiore di sottodominante o quella sull' armonia cromatica di settima o di nona mi-

nore di sopratonica. Quì presentiamo l'elegantissima risoluzione sul secondo rivolto di sopratonica con quinta diminuita (*la* ♭) settima *(do)* e terza maggiore *(fa* ♯*)*; armonia che sarà l'argomento trattato nel nostro capitolo XV.

Es. 348. KIRCHNER. Op. 60, n. 9.

129. Nel modo maggiore è praticabile una terza minore cromatica sulla tonica, quando sia preceduta dalla terza maggiore e risolva discendendo di semitono sulla sopratonica.

Es. 349. SCHUMANN. Op. 41.

Es. 350. MENDELSSOHN. Die schöne Melusine.

In entrambi questi esempii il primo rivolto di tonica maggiore risolve su un' armonia di sopratonica, passando per la terza minore.

È praticabile anche la risoluzione su un' armonia di dominante:

Es. 351.

Questa terza minore cromatica sulla tonica di un modo maggiore è possibile anche nella successione ascendente.

Es. 352.

130. Nel modo minore è praticabile una triade maggiore cromatica sulla tonica, quando la terza maggiore cromatica si trovi in successione ascendente o discendente fra la terza minore e la quarta naturale del tono.

Es. 353.

Questa armonia cromatica di tonica è importantissima, non meno di quello di sopratonica, perchè dà origine a molte armonie cromatiche dissonanti che studieremo nei capitoli seguenti.

131. Nel modo maggiore sono praticabili come armonie cromatiche:

a) l'accordo perfetto minore di sottodominante;

Es. 354. WAGNER. Lohengrin.

b) l'accordo perfetto maggiore sulla sesta minore del tono.

Es. 355. BOITO. Mefistofele.

Entrambe queste armonie cromatiche sono generate dalla dominante, la prima come settima, nona minore e undecima; la seconda come nona minore, undecima e tredicesima minore. Il loro impiego non è soggetto ad alcuna restrizione, riguardo alla loro risoluzione, che può aver luogo su qualunque altra armonia diatonica o cromatica.

Ci sembra inutile dar quì esempii dei due rivolti della triade minore di sottodominante. Daremo invece un esempio

Es. 356. VERDI. Don Carlo.

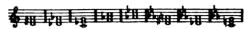
del primo rivolto dell'accordo perfetto sulla sesta minore del tono, risolto sulla tonica, e un esempio del secondo rivolto, risolto sulla dominante con settima e tredicesima maggiore.

Es. 357. VERDI. Otello.

Del resto avremo ancora occasione di parlare di queste armonie, quando ci occuperemo dell'undecima e della tredicesima minore di dominante.

Altri accordi perfetti cromatici vedremo in seguito praticabili sulla terza minore, sulla terza maggiore e sulla

settima minore di un tono maggiore. Ma per ora basterà che il nostro allievo conosca le armonie cromatiche sulla sopratonica e sulla nona minore, comuni a entrambi i modi; gli accordi perfetti minori sulla tonica e sulla sottodominante, e l'accordo perfetto maggiore sulla sesta minore nel tono maggiore — e, infine, la triade maggiore

Es. 358.

sulla tonica nel modo minore.

CAPITOLO XI

132. Accordi cromatici di settima. — 133. Accordo cromatico di settima sulla sopratonica. — 134. Sua risoluzione sulla dominante. — 135. Primo rivolto dell' accordo cromatico di settima sulla sopratonica. — 136. Secondo rivolto. — 137. Terzo rivolto. — 138. Accordo cromatico di settima di sopratonica risolto su un' armonia di tonica. — 139. Primo rivolto preparato dal terzo rivolto della settima di dominante. — 140. Risoluzione della settima cromatica di sopraton'ca sulla undecima di dominante. — 141. Accordo cromatico di settima sulla tonica. — 142. Risolto sulla dominante. — 143. Risolto sulla sopratonica. — 144. Risolto sulla undecima e tredicesima di dominante. — 145. Risolto sull' accordo perfetto di sottodominante. — 146. Riassunto.

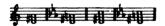
132. Sui due primi gradi della scala, tanto nel modo maggiore, quanto nel modo minore, sono praticati dalla musica moderna due accordi composti dagli stessi intervalli che abbiamo trovato nell' accordo di settima sulla dominante, cioè: di terza maggiore, quinta naturale e settima minore. Essi si distinguono dall'accordo di dominante per essere in parte composti da suoni cromatici, mentre quello è esclusivamente formato da suoni diatonici.

La presenza di suoni cromatici in questi accordi, esclude il loro impiego nello stile severo, il quale, come parecchie volte abbiamo notato, altri suoni ed altri accordi non ammette se non diatonici.

Lo studio di questi due accordi sarà l'oggetto del presente capitolo.

133. Il nostro allievo già conosce la triade maggiore cromatica sulla sopratonica (Cap. X, § 124 e 125). Se a

questa triade sovrapponiamo un'altra terza, otterremo l'accordo cromatico di settima sulla sopratonica.

Es. 359.

La segnatura numerica di questo accordo sarà $\begin{smallmatrix}7\\5\\\sharp\end{smallmatrix}$, oppure $\begin{smallmatrix}7\\5\\\natural\end{smallmatrix}$, secondo i casi, aggiungendo, nel modo minore, il segno per l'alterazione della quinta.

La terza non può essere raddoppiata, e risolve sia ascendendo sia discendendo, ma sempre di semitono.

La settima può essere, indifferentemente, preparata o presa di posta; essa può risolvere discendendo o ascendendo sia di grado, sia di salto, o restando ferma a far parte dell'accordo successivo.

Come nell'armonia di dominante, anche in questo accordo la settima può passare dall'una all'altra voce prima di risolvere, come pure il fondamentale e i rivolti possono avvicendarsi fra loro prima della risoluzione.

Il fondamentale, come la settima e la quinta sono liberi nella loro successione, e possono quindi essere raddoppiati.

Per quanto riguarda la formazione dei rivolti e l'ommissione in essi di qualche suono, valga quanto esponemmo nel capitolo nono a proposito dei rivolti dell'accordo di settima sulla dominante.

134. L'accordo cromatico di settima sulla sopratonica trova la sua risoluzione tanto sulla dominante, quanto sui rivolti di tonica, più frequentemente sul secondo che non sul primo.

Risolvendo sulla dominante, è necessario che questa sia armonizzata colla sua settima; senza di che si avrebbe una modulazione alla quinta del tono, e il nostro accordo perderebbe il carattere cromatico per acquistare il significato diatonico di dominante; a meno che, come vediamo

più innanzi, il contesto ritmico e armonico della frase non assicurino alla tonica la sua preponderanza anche senza il sussidio della settima di dominante. (Vedi l'osservazione all'es. 321).

Es. 360. BEETHOVEN. Op. 68.

Dopo gli accordi perfetti di tonica e di sopradominante, troviamo, nella quinta battuta, l'accordo cromatico di settima sulla sopratonica, risolto sulla dominante, e vediamo la terza cromatica, *si* ♮, risolvere discendendo di semitono sulla settima della dominante.

Ritorneremo ancora fra poco su questo esempio, che abbiamo dovuto prolungare più del solito per mettere sott'occhio all'allievo la conclusione del periodo, dimostrando come sia tutto retto dalla tonica *fa,* malgrado le due alterazioni che vi si trovano, quella del *si* ♮ di cui abbiamo dato ragione testè, e quella del *mi* ♭, pure cromatica e quindi non determinante modulazione alcuna, siccome vedremo in seguito.

In questo altro esempio l'accordo cromatico succede

Es. 361. BAZZINI. Quintetto in *la.*

immediatamente al primo rivolto di tonica e risolve sul

fondamentale di dominante. La terza cromatica (*la* ♯) discende di semitono sulla settima di dominante (*la* ♮), e la settima della sopratonica risolve discendendo sulla sensibile.

Nell' esempio n. 350 del capitolo precedente (Mendelssohn), l'accordo di cui parliamo è preceduto dall'armonia cromatica di tonica con terza minore.

Alquanto diversa è la seguente combinazione. Il primo

Es. 362. SCHUMANN. Il Paradiso e la Peri.

rivolto di tonica, *mi* minore, prepara l' accordo cromatico di settima (terza battuta), il quale risolve sul primo rivolto di un'armonia di dominante. La terza, *la* ♯, evita la modulazione in *si*, discendendo sulla settima della dominante, *la* ♮. La settima di sopratonica *(mi)* risolverebbe male discendendo sulla sensibile, perchè tale risoluzione darebbe luogo alle ottave implicite col basso, senza contare che la sensibile non deve essere raddoppiata; perciò essa risolve ascendendo di grado, valendosi della facoltà già accennata. Il *do* ♮, sul quale cade la quinta (*do* ♯) dell'accordo cromatico, è la nona minore della dominante, intervallo di cui ci occuperemo nel capitolo seguente.

Nella terza battuta dell' esempio seguente troviamo la settima di sopratonica del tono di *fa* minore. È arditamente

Es. 363. BEETHOVEN. Op. 95.

preparata dall' accordo perfetto maggiore sulla sesta minore del tono, il basso risolve sulla dominante, la terza

cromatica (*si* ♮) ascende all' ottava di dominante, e la settima discende sulla sensibile. Notevole in questo esempio è la successione per moto contrario delle due quinte, di sopratonica e di dominante, successione non di rado usata dal Beethoven, e l'assenza della settima di dominante, assenza che non vale ad imprimere al *do* il carattere di tonica, per le ragioni da noi esposte nel precedente paragrafo.

135. Il primo rivolto si trova sulla quarta eccedente del tono, armonizzata con terza minore, quinta diminuita e sesta minore. Nel basso cifrato si segna con: $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$, o, più comunemente, con: $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$.

Quì esso risolve sul fondamentale di dominante:

Es. 364. J. S Bach. « Herzliebster Jesu was hast Du. »

La quinta diminuita, preparata dall' ottava di tonica, risolve sulla sensibile, e la settima di dominante è data solo sulla seconda metà dell'accordo, senza che per questo si determini la modulazione in *re* maggiore, nè che l' accordo di sopratonica perda il suo carattere cromatico.

In questo altro esempio la settima di dominante è data subito al tenore, e la falsa relazione col basso non esiste, perchè i due *re,* il primo alterato dal diesis e il secondo

Es. 365. J. S. Bach. « Ach Gott, wie manches Herzeleid. »

naturale, sono suoni armonici di differenti fondamentali, e sono animati da attrazione contraria.

Nelle seguenti battute troviamo due casi di primo rivolto di sopratonica. Nel primo, in *re* maggiore, è interessante come il contralto passi alla settima di dominante;

Es. 366. J. S. Bach. « Was mein Gott willt. »

nel secondo, in *si*, è molto elegante la preparazione per mezzo del secondo rivolto di tonica, ed è degna di nota la parte del tenore.

Beethoven, che in questi accordi cromatici trovò larghissima fonte di bellezze neppure sospettate prima di lui, ci offre un vaghissimo esempio del primo rivolto di so-

Es 367. Beethoven. Op. 59, n. 1.

pratonica, preparato dal primo rivolto di tonica, e risolto sulla dominante. Anche quì la settima di dominante, come nel primo esempio di Bach, è udita alquanto più tardi, senza però nuocere all'unità tonale del periodo, del quale il nostro allievo godrà meglio la peregrina armonia, ove lo confronti colle prime battute del quartetto da cui togliamo questo esempio.

Nell'esempio che segue, il primo rivolto di sopratonica

Es. 368. Schumann. Op. 41.

è preceduto da un' altra armonia cromatica, della quale ci siamo già occupati nel capitolo precedente. La quinta diminuita quì non può essere preparata, e la settima di dominante è presa di salto dalla terza del rivolto di sopratonica.

Neppure quì non esiste falsa relazione, nè tra il *sol* naturale (sesta napoletana) del primo violino e il *sol* diesis della viola, nè tra il *si* diesis del violoncello e il *si* naturale del secondo violino, perchè generati da suoni diversi e animati da attrazioni contrarie.

Il primo rivolto di sopratonica può anche risolvere sul terzo rivolto di dominante. All' esempio n. 307 del capitolo IX troviamo, nella seconda battuta, un caso di questa risoluzione. Ben inteso che non è necessario ommettere il fondamentale di dominante, come nell'esempio sopra citato, e, bramando l' armonia completa, si potrà mandare alla dominante o la terza o la sesta del primo rivolto di sopratonica, come vediamo in questo esempio.

Es. 369. MENDELSSOHN. « Lauda Sion. »

In quest' ultimo esempio il primo rivolto della settima di sopratonica, preparato dalla dominante con quarta e sesta, discende al terzo rivolto di dominante armonizzata

Es. 370. SCHUBERT. Schwanengesang, n. 6.

con nona minore (*si* ♭). La nona risolve melodicamente sul

proprio fondamentale nella successiva battuta, e infine il terzo rivolto di dominante cade sul primo rivolto di tonica.

136. Il secondo rivolto sta sul sesto grado della scala (nel modo minore sul sesto grado della scala melodica ascendente), armonizzato con terza minore, quarta naturale e sesta maggiore. Nel basso numerato si segna con $\sharp\,{}^{6}_{\substack{4\\3}}$ o $\natural\,{}^{6}_{\substack{4\\3}}$, oppure semplicemente con $\sharp$ 6 o $\natural$ 6 nei frequentissimi casi in cui è ommesso il suono fondamentale, cioè la quarta del rivolto.

Es. 371. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

Es. 372 MENDELSSOHN. « Atalia. »

In questi due esempii, l'uno nel modo maggiore, l'altro nel minore, la risoluzione ha luogo sulla dominante, facendo discendere di semitono la terza cromatica di sopratonica

(sesta maggiore del rivolto) sulla settima di dominante. Osservi l'allievo, nell'esempio di Mendelssohn, la risoluzione della terza (settima del fondamentale), e alla sesta battuta l'impiego della così detta sesta napoletana.

137. Il terzo rivolto ha per basso la tonica, armonizzata con seconda maggiore, quarta eccedente e sesta maggiore.

Nel basso numerato si segna con $\sharp\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ o $\natural\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$; nel modo maggiore si può anche segnare con $\sharp\,4$ o $\natural\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$; non così nel minore, perchè è necessario indicare l'alterazione della sesta.

Quando questo rivolto risolve sulla dominante, il basso deve scendere alla sensibile, e la quarta eccedente deve discendere di semitono; sebbene non manchino esempii,

Es. 373. MENDELSSOHN. Atalia.

in cui il basso scende di quarta al fondamentale di dominante.

Aggiungiamo un secondo esempio in cui la dissonanza del basso, nella seconda battuta, è preparata dalla tonica nella prima battuta, e risolve, nella terza, sulla sensibile. Sebbene questo brano sia scritto a due parti, realmente l'arpeggio della mano sinistra esprime tre parti dell'armonia, con artificio da noi già osservato nell'esempio 261,

Es. 374. BEETHOVEN. Op. 2, n. 3.

del quale trascrivemmo gli arpeggi in accordi tenuti.

138. Abbiamo già detto che l'accordo cromatico di settima sulla sopratonica può risolvere anche su un rivolto di tonica.

Risolvendo sul secondo rivolto di tonica, la settima non ha modo di discendere di grado e deve star ferma, trasformandosi nel fondamentale di tonica, ossia nella quarta del secondo rivolto. La quinta di sopratonica può

Es. 375. VERDI. Don Carlo.

discendere di grado, e la terza cromatica può discendere di grado o, meglio, ascendere di semitono. In questo esempio l'allievo noterà, dopo l'accordo perfetto di sottodominante (nella prima mezza battuta), l'accordo perfetto maggiore (cromatico) sulla sesta del tono, che precede l'accordo di settima sulla sopratonica.

L'allievo troverà una disposizione più netta e più evidente delle parti in questo altro esempio.

Es. 376. HAYDN. Messa.

La settima di sopratonica è preparata dall'accordo perfetto diatonico sul sesto grado. La settima (*si* ♭) è raddoppiata, nel tenore si lega colla quarta del secondo rivolto, nel soprano ascende di terza.

Questa risoluzione di salto è praticabile anche senza il raddoppiamento della settima; basta che, contempora-

neamente, la quinta della sopratonica salga di terza all'ot-

Es. 377.

tava della tonica (quarta del rivolto).

Quando l'accordo di settima di sopratonica risolve sul primo rivolto di tonica, la settima si lega colla sesta del primo rivolto, cioè col fondamentale di tonica; la terza cro-

Es. 378. BEETHOVEN. Op. 97.

matica ascende di semitono, e la quinta discende di tono.

Nell' esempio quì citato, la settima è data nel canto (violino e violoncello in ottava) e nell' accompagnamento arpeggiato dal pianoforte. Nel canto la settima risolve melodicamente, discendendo di grado sino alla quinta, e invece, nell'accompagnamento, essa si lega armonicamente colla sesta del primo rivolto.

La risoluzione sul secondo rivolto di tonica può aver luogo anche quando l' armonia di sopratonica si presenta sotto la forma di primo o secondo rivolto, e in questi casi la settima del fondamentale, quinta diminuita del primo o terza minore del secondo rivolto, rimane ferma per diventare la quarta naturale del secondo rivolto di tonica, come

Es. 379. BEETHOVEN. Op. 14, n. 1.

in questo esempio, in cui la successione dei due accordi non richiede ulteriori spiegazioni.

Quì abbiamo la stessa risoluzione del primo rivolto di

Es. 380. SCHUMANN. Op. 41.

sopratonica preparato dal primo rivolto di tonica.

Ed ora daremo un esempio della risoluzione del se-

Es. 381. BEETHOVEN Op. 13.

condo rivolto di sopratonica sul secondo rivolto di tonica, in cui la dissonanza cromatica è preparata da una armonia diatonica; ed un altro in cui la dissonanza cromatica è preceduta da una armonia consonante cromatica, che il nostro allievo deve già conoscere per averla studiata nel capitolo precedente.

Es. 382. BRAHMS. Requiem tedesco.

Anche il terzo rivolto dell'accordo cromatico di settima sulla sopratonica fu risolto da qualche autore sul fondamentale e sul secondo rivolto di tonica, ma ci sembra opportuno di sconsigliare al nostro allievo questa risoluzione, poco elegante e raramente praticata.

139. Molto usata fu dagli antichi, anche italiani del settecento, la preparazione del primo rivolto di questo accordo per mezzo del terzo rivolto di dominante.

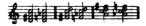
Es. 333. HAYDN. Sinfonia in *si♭*.

Nel nostro esempio il primo rivolto di sopratonica è dato senza il fondamentale, e anche nel secondo rivolto di tonica vediamo ommessa la sesta, che compare solo come appoggiatura della quinta di dominante.

In seguito daremo altri esempii di questa risoluzione del terzo rivolto di dominante sul primo rivolto di sopratonica.

140. L'argomento non è esaurito, e ben presto dovremo ritornare sull'armonia cromatica di sopratonica. Prima però di passare allo studio di un altro accordo cromatico, noteremo come la settima di sopratonica possa anche trovare una ottima risoluzione su altre armonie, caratterizzate dalla presenza, in esse, della settima, della nona minore e della undecima di dominante.

Queste sono l'accordo perfetto minore sulla sottodomi-

Es. 384.

nante e l'accordo di terza minore, quinta diminuita e settima minore sul secondo grado.

Ci limiteremo a darne quì un solo esempio, nel quale

Es. 385. MENDELSSOHN. « Lauda Sion. »

l'accordo cromatico di settima, preparato dall'accordo cromatico minore di tonica, cade vagamente sul primo rivolto dell'accordo cromatico minore di sottodominante.

141. Da quanto siamo venuti esponendo sinora, il nostro allievo avrà compreso come l'unità tonale non sia infranta dall' impiego dei suoni cromatici, ove questi siano immediatamente, o poco dopo, seguiti da altri suoni, diatonici o cromatici, i quali, colla loro funzione tonale, confermino nella tonica primitiva quella proprietà d' attrazione colla quale essa tonica regge il periodo musicale, e contraddicano, per conseguenza, a ogni cambiamento di tono.

Gli riuscirà allora meno malagevole capire come perfino la tonica stessa possa essere armonizzata con un accordo cromatico dissonante, senza perciò assumere carattere di dominante, trasmettendo ad altro suono la funzionè che la distingue fra tutti i gradi della scala, e senza neppure rallentare i legami tonali, mercè i quali i suoni acquistano da lei il loro significato musicale, il che di ogni musica altro non farebbe che una vana e confusa successione di suoni.

Se all'accordo perfetto maggiore di tonica (diatonico nel modo maggiore, cromatico nel modo minore) noi sovrapponiamo una terza minore, otterremo un accordo cromatico di settima. Nel modo maggiore la settima è cromatica,

Es. 386.

nel modo minore è cromatica la terza.

E fin d'ora giova avvertire l'allievo che tutte le armonie cromatiche, praticate dalla musica moderna, combinando in varia guisa i suoni concomitanti derivati dai tre suoni generatori del tono, tonica, dominante e sopratonica, implicano sempre, espressa o sottintesa, la terza maggiore (quinto armonico) del generatore, escludendo assolutamente la terza minore, ancorchè siano praticate nel modo minore.

142. L' accordo cromatico di settima, da noi così ottenuto, può essere risolto o sulla dominante, o su una armonia cromatica di sopratonica, o anche su un'armonia di sottodominante, purchè questa sia poi trattata in modo da escludere la modulazione alla quarta del tono, confermando la tonica primitiva.

Sebbene i più antichi esempii, offerti dai classici, dell'impiego di questo accordo, siano risolti nella terza maniera, noi crediamo conveniente iniziare il nostro allievo allo studio della risoluzione sulla dominante.

E per primo esempio diamo una battuta di una fuga di Bach. Siamo in *sol* minore, sulla seconda metà del primo quarto entra il tema, la cui terza nota, il *sol,* tonica, è armonizzata appunto coll' accordo cromatico di settima. Nel basso abbiamo la quinta *re* — quindi l'accordo ci si presenta nella forma di secondo rivolto. Nel *fa* ♯ seguente,

Es. 387. J. S. Bach. Wohltemp. Clavier.

l'allievo riconoscerà la sensibile, e nell'ultimo quarto, malgrado le due note di passaggio sul tempo forte, tanto nel basso, quanto nel soprano, l'accordo perfetto di tonica.

Nell'esempio seguente la successione è più chiara, perchè alla mente dell' allievo non faranno ingombro le note

Es. 388. J. S. Bach. Toccata per Organo.

di passaggio ond' è irto l'esempio precedente.

Nella prima battuta il tono di *si* ♭ maggiore è stabilito

dalla successione degli accordi di dominante e di tonica; nella seconda, sul pedale di *fa,* l'armonia di *mi* ♭, quarto grado, ci conduce al secondo rivolto dell'accordo cromatico di settima sulla tonica. Nell'esempio precedente la settima *(fa)* risolve discendendo di grado sulla nona minore di dominante — quì, invece, la settima (*la* ♭) sale di semitono alla sensibile.

Troveremo più innanzi altri esempii di questa risoluzione ascendente, frequentissima quando questo accordo risolve sulla dominante. Continuando l'analisi del nostro esempio, alla terza battuta vediamo l'accordo di dominante risolvere sull'accordo cromatico di sopratonica, della quale il *re* ♭ è la nona minore. Il fondamentale di questo accordo è ommesso, come avviene quasi sempre quando nei rivolti è compresa la nona, e anche la settima di dominante è risolta ascendendo di semitono alla terza cromatica della sopratonica. Nel capitolo IX non abbiamo parlato di questa risoluzione, perchè l'allievo non conosceva ancora l'accordo cromatico di settima sulla sopratonica; ma nel corso dei nostri studii egli si accorgerà che questa risoluzione è praticata da tutti i migliori scrittori, quando l'accordo di settima sia seguito da una armonia cromatica.

Se l'allievo ha ben compreso i due esempii precedenti, quest' altro non gli presenterà difficoltà alcuna, tanto più

Es. 389. **Beethoven. Op. 59, n. 3.**

che l'accordo diatonico di secondo grado (formato di quinta *(re)* settima *(fa)* e nona maggiore *(la)* di dominante), l'accordo cromatico di settima sulla tonica e quello di dominante sono presentati nella loro forma fondamentale.

In questo, invece, l'accordo cromatico è dato in forma di primo rivolto:

Es. 390. MENDELSSOHN. Sinfonia in *la* maggiore.

La settima cromatica ascende anche quì alla sensibile, e il basso, discendendo di grado, passa al secondo rivolto di dominante. Noti l'allievo in questi due esempii, la stessa successione melodica della settima di tonica, sensibile e ottava di tonica.

Il passo che segue è in tono di *fa* maggiore. Ora la scala di questo tono non conta il *re* ♯ fra i suoi suoni cromatici. È evidente che l'autore l'ha segnato invece del

Es. 391. SCHUMANN. Op. 99, n. 11.

mi ♭. È infatti d'uso comune il sostituire, per comodità di lettura, i suoni segnati col ♯ a quelli segnati col ♭, quando i suoni cromatici devano ascendere invece che discendere. È la così detta notazione impropria, dalla quale l' allievo non deve lasciarsi fuorviare nell' analisi armonica.

In nessun accordo del tono di *fa* il *re* ♯ può entrare a far parte — invece troviamo il *mi* ♭ fra i concomitanti della tonica e della sopratonica (vedi cap. II, § 24). Quì si tratta evidentemente del secondo rivolto dell' accordo cromatico di settima sulla tonica; il fondamentale è ommesso; la settima cromatica ascende di grado sulla sensibile, e il basso salta d'ottava sul fondamentale di dominante.

La risoluzione ascendente della settima di tonica alla sensibile, già da noi veduta praticata nelle parti acute o

medie dell' armonia negli esempii precedenti, è di ottimo effetto anche nel basso; e allora dà luogo alla successione del terzo rivolto di settima di tonica al primo rivolto di dominante.

Es 392. SGAMBATI. Sinfonia in *re*. Op. 16

Questo esempio, notevole per la sua bellezza, lo è pure perchè la settima di tonica vi è presa di posta, per salto di terza minore dalla dominante, mentre in tutti gli altri esempii esposti sinora era sempre presa di grado ascendente o discendente. Questo modo di prendere la dissonanza cromatica di tonica, sotto all'insistente disegno melodico delle parti superiori, non è il minore coefficiente dell' effetto fulminante prodotto dalla chiusa di questa sinfonia.

Abbiamo già avuto occasione di spiegare al nostro allievo come il così detto accordo perfetto diatonico sul secondo grado della scala sia un'armonia composta di tre suoni concomitanti della dominante, e precisamente la quinta, la settima e la nona maggiore. È per questo che troviamo quì il posto per la risoluzione della settima di tonica sull' accordo perfetto di secondo grado. È una risoluzione analoga a quella della cadenza ingannata, il basso e la terza ascendono di grado, la settima discende di semitono, nel modo maggiore, e la quinta è obbligata a discendere per evitare le due quinte di moto retto.

Es. 393. VERDI. Falstaff.

In questo esempio troviamo: nella prima battuta, l'accordo perfetto di tonica; nella seconda, la settima di tonica; nella terza, l'accordo perfetto sul secondo grado risolto sulla settima di dominante, la quale, colla cadenza ingannata, sale al sesto grado, seguito da un' armonia di settima (*si* ♭) nona *(re)* e tredicesima *(la)* di dominante. Questa armonia, di cui ci occuperemo distesamente più tardi, risolve melodicamente sulla settima di dominante, che fa cadenza sulla tonica.

Conchiuderemo questo paragrafo coll'esame di un altro esempio, in cui la forma fondamentale dell'armonia dissonante di tonica risolve su un' armonia di dominante, meno semplice di quelle su cui abbiam visto, negli esempii precedenti, risolvere la settima di tonica.

Es 394. J S. Bach. Toccata in *re* per organo.

Già nella prima battuta, ultimo ottavo, vediamo la settima cromatica risolvere sulla tonica con quarta e sesta, risoluzione di cui ci occuperemo nel paragrafo 145.

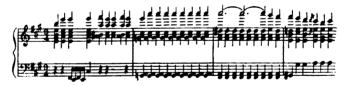
In fine della seconda battuta ricompare la settima di tonica, risolta su un' armonia composta di sensibile (*do* ♯), quinta di dominante *(mi)*, settima e nona di dominante (*sol* e *si* ♭). Benchè il fondamentale di dominante, sia ommesso, il nostro allievo non avrà nessun dubbio sulla natura di questo accordo, quando rifletta che la sensibile

basta a caratterizzare un'armonia, appartenendo essa, come quinto armonico, alla serie di uno solo dei tre generatori del tono, cioè precisamente alla dominante. Il pedale *(re)* tenuto nel basso rappresenta l' undicesima di dominante. Una terza volta abbiamo la settima di tonica in fine della terza battuta; l' ottava di tonica nella parte acuta non discende subito sulla sensibile, ma nella quarta battuta viene tenuta come undicesima di dominante, e risolve sulla sensibile, a guisa di ritardo, solo nella battuta seguente.

L'allievo non ha ancora studiato l'impiego degli ultimi concomitanti di dominante, e certamente gli costerà qualche fatica il comprendere questo ultimo esempio; però il profitto che ne trarrà sarà certamente superiore al lieve sforzo da noi chiesto alla sua attenzione.

143. L' accordo cromatico di settima sulla tonica può ottimamente risolvere anche sull'armonia cromatica di sopratonica.

Nella prima battuta del seguente esempio, il tono di

Es. 395. BEETHOVEN. Op. 131.

la è stabilito dagli accordi di dominante e tonica, quest'ultimo alternato poi con una armonia cromatica di sopratonica.

Nella seconda battuta il *sol* naturale, settima cromatica di tonica, entra a rendere dissonante l' accordo. Se una sola armonia bastasse a decidere un tono, senza dubbio alcuno quì si avrebbe una modulazione in *re* maggiore, e allora, invece del terzo rivolto di tonica *la,* si dovrebbe notare questa armonia come il terzo rivolto della dominante di *re.* Senonchè la natura di un' armonia non è determinata tanto dal materiale fonico da cui è composta,

quanto dalla sua funzione tonale. E infatti il *re* ♯ della terza battuta contraddice assolutamente la modulazione in *re*. Il *re* ♯ è un concomitante della sopratonica, e in questa terza battuta abbiamo il secondo rivolto dell'accordo cromatico di settima sul secondo grado della scala di *la* maggiore, ommesso il fondamentale. La settima di tonica risolve discendendo, in questo caso, come le settime diatoniche; la terza, invece di ascendere di un semitono, ascende di tono alla terza cromatica della sopratonica, e finalmente la tonica (seconda nel rivolto) si lega colla settima di sopratonica.

Il passo seguente, indubbiamente in tono di *do* maggiore, ci offre nel secondo quarto della terza battuta una settima di tonica.

Es. 396 CLEMENTI. Gradus ad Parnassum.

Si presenta in forma di terzo rivolto, avendo la settima nel basso, è preceduta dal primo rivolto di dominante, e risolve facendo discendere la settima cromatica sulla quinta di sopratonica; la quinta di tonica (*sol*) discende sulla terza cromatica di sopratonica (*fa* ♯); la tonica prepara la settima di sopratonica, e la terza di tonica discende anch'essa di semitono su un altro intervallo cromatico, del quale daremo ragione quando parleremo degli accordi cromatici di nona.

Quì abbiamo un altro esempio di terzo rivolto dell'accordo cromatico di settima sulla tonica.

Es. 397. SCHUMANN. Op. 4, n. 2.

È preceduto dal primo rivolto di dominante, e risolve sul secondo rivolto dell'accordo cromatico di sopratonica. Alla metà della terza battuta, la terza cromatica discende di semitono alla terza diatonica del secondo grado, e anche il basso (quinta della sopratonica) discende di semitono cromatico. Questo è un caso della risoluzione dell'accordo cromatico di sopratonica da noi accennata all'esempio n. 384 di questo stesso capitolo.

In ultimo analizzeremo una frase in cui è introdotta due volte la settima di tonica, nella forma fondamentale.

Es. 398 VERDI. « Otello. »

La prima volta (ultimo quarto della prima battuta) essa risolve apparentemente sul primo rivolto della dominante di *re* minore. Ma siccome l'accordo di *re* minore, nella terza battuta, non ha il carattere di riposo proprio della tonica, dobbiamo escludere la comoda ipotesi di un cambiamento di tono transitorio, e interpretare l'accordo della seconda battuta come un'armonia dissonante di tonica di cui ci occuperemo più tardi. Sul primo quarto della terza battuta abbiamo l'accordo perfetto di secondo grado (armonia di nona di dominante), seguito dal terzo rivolto di dominante, risolto regolarmente sul primo rivolto di tonica. Sull'ultimo quarto della terza battuta troviamo il secondo rivolto di dominante risolto regolarmente sulla tonica, senonchè la sensibile, il *si,* invece di ascendere di semitono, o di portarsi di salto alla quinta di tonica, discende di semitono sulla settima cromatica, *si* ♭. Questa risolve elegantemente sul terzo rivolto dell'armonia cromatica di sopratonica, di cui il *mi* ♭ è la nona minore, per cadere poi sull'accordo perfetto di dominante. L'accordo perfetto di

sottodominante (armonia di settima, *fa,* nona, *la* e undecima, *do,* di dominante) ci riconduce al primo rivolto dell'accordo perfetto di tonica.

144. Abbiamo già detto che questo accordo cromatico di tonica fu praticato anche nel secolo XVIII per lo più risolvendolo su un' armonia di sottodominante.

In Bach però, nelle cui opere sono profuse con prodiga mano meravigliose bellezze che sembrano, per il loro ardimento e per la loro freschezza, appartenere piuttosto all'età nostra che non alla sua, si trovano alcune risoluzioni di questo accordo preannunzianti le innovazioni dei sommi musicisti dei quali si gloria il XIX secolo.

Quì infatti la settima cromatica di tonica è risolta su un'armonia composta di settima (*mi* ♭) nona *(sol)* undecima

Es. 309. J. S. Bach. « Wohlt. Cl. »

(*si* ♭) e tredicesima *(re)* di dominante. (Vedi cap. XIV). La settima ascende di semitono sulla terza cromatica (*mi* ♮) di sopratonica; la tredicesima discende di semitono sulla nona minore (*re* ♭) di sopratonica, la nona e l'undecima stanno ferme e si legano colla quinta e la settima di sopratonica, per cader poi sull'accordo di settima di dominante. I suoni *mi* ♭, *sol, si* ♭ e *re* sono i medesimi componenti l'accordo diatonico di settima sulla sottodominante, o il primo rivolto dell'accordo diatonico di nona sul secondo grado, che dovrebbero risolvere su un'armonia di dominante; quì invece risolvono modernamente sul primo rivolto della nona minore di sopratonica, sciogliendosi dai legami convenzionali della scuola che, ignorando la funzione tonale dei tre suoni generatori, tonica, dominante e sopratonica, attribuiva ad ogni grado della scala lo stesso valore armonico.

Ora studieremo un esempio in modo minore.

Es. 400. J. S. Bach Wohlt. Cl.

Gli accordi di dominante e di tonica stabiliscono fuori di ogni dubbio nella prima battuta il tono di *si* ♭ minore. Sul primo quarto della seconda battuta abbiamo il primo rivolto dell'accordo cromatico di settima sulla tonica, che non può essere confuso con una dominante, per il successivo accordo di terza quinta e sesta sul quarto grado, e per il *re* ♭ diatonico del secondo rivolto di tonica.

Anche nelle seguenti battute troviamo uno stupendo

Es. 401. J. S Bach. « Herzlich lieb' hab' ich dich o Herr »

esempio di settima cromatica sulla tonica. Preceduta dal primo rivolto dell'accordo perfetto di dominante, risolve sul primo rivolto dell'accordo perfetto sul secondo grado (armonia di dominante) seguito dal primo rivolto della settima di sopratonica, e tanto gli accordi precedenti, quanto i successivi, non ammettono altra tonica che il *mi* ♭.

145. Finalmente esamineremo alcuni casi di risoluzione della settima di tonica sull'armonia di sottodominante

La successione di queste due armonie non basta a determinare una modulazione, la quale ha luogo sol quando quella successione sia seguita da altri accordi che confermino il passaggio alla quarta del tono. E in prova di ciò il nostro allievo troverà un infinito numero di pezzi, spe-

cialmente antichi, che finiscono appunto con l'accordo di settima sulla tonica, risolto sull'accordo di sottodominante (fondamentale o secondo rivolto) seguito finalmente dal-

Es. 402.

l'accordo perfetto di tonica. Ora è evidente che se l'accordo *a* avesse, per il nostro senso musicale, forza di dominante, e l'accordo *b* il carattere di riposo proprio della tonica, questo carattere di riposo sarebbe assolutamente negato all'accordo *c*.

Ritorni ora l'allievo all'es. 360. Ivi troverà una interessante successione dei tre accordi di settima sulla sopratonica, sulla dominante e sulla tonica alle battute 5ª, 6ª, 7ª, 8ª e 9ª.

L'accordo di settima sulla tonica risolve bensì sull'armonia di sottodominante; ma quando, dopo due battute, ritorna l'armonia di dominante, nessun orecchio riceve l'impressione di un cambiamento di tono, il che prova come non si ebbe modulazione in *si* ♭.

Il seguente esempio è in *si* ♭ maggiore. La prima battuta è armonizzata coll'accordo perfetto di dominante; nella seconda battuta troviamo l'accordo fondamentale di settima di tonica risolta sull'accordo di quarto grado. Il seguito

Es. 403. Schumann. Op. 82, n. 3.

del periodo, colla cadenza in *si* ♭ maggiore, esclude assolutamente ogni dubbio di modulazione in *mi* ♭; ma il tono

di *si* ♭ è confermato nell'atto stesso della risoluzione della settima cromatica. Infatti l'allievo noterà l'appoggiatura di quarta risolta in terza, che si trova sul primo ottavo delle prime tre battute. Ora sul *mi* ♭ non abbiamo l'appoggiatura di quarta naturale, *la* ♭, che apparterrebbe al tono di *mi* ♭, sibbene l'appoggiatura di quarta eccedente, *la* ♮, la quale imprime al *mi* ♭ del basso il carattere di sottodominante, malgrado il *la* ♭ della battuta precedente, e toglie al *si* ♭ il carattere di dominante.

La seguente successione ebbe la ventura di piacere a

Es. 404. J. S. Bach. « Christus, der ist mein Leben. »

troppi compositori; ma non è meno istruttiva. L'accordo di tonica è seguito dal primo rivolto di dominante e dal terzo rivolto dell'accordo cromatico di settima di tonica, risolto sul primo rivolto dell'accordo perfetto di sottodominante. Che non ci sia modulazione in *si* ♭ è provato dal carattere di dominante conservato al successivo accordo di *do*.

Interessante sarà quest'altro esempio, e per la prepa-

Es. 405. J. S. Bach. « In dich hab' ich gehoffet, Herr. »

razione della dissonanza cromatica per mezzo di un accordo di seconda, quarta e sesta sulla tonica (che in realtà è un'armonia di quinta, settima, nona maggiore e undecima di dominante) e per l'ommissione del fondamentale

nel terzo rivolto della settima di tonica (secondo quarto della seconda battuta).

Nella prima battuta dell'esempio n. 181, l'allievo troverà un terzo rivolto di settima di tonica, pure risolto su un'armonia di sottodominante (settima, nona e undecima di dominante).

Anche i successori di Bach, come era naturale, impiegarono largamente tale risoluzione.

Quì la dissonanza cromatica succede all'accordo per-

Es. 406. HAYDN. Sinfonia in *re*.

fetto di tonica, è risolta regolarmente e la tonica *re* è tenuta, come pedale, anche durante l'accordo di dominante.

Queste sono le prime battute di una sonata per pianoforte. Subito alla seconda battuta compare la settima cro-

Es 407. MOZART. Sonata in *fa*.

matica di tonica risolta sul secondo rivolto dell'accordo di sottodominante; ed è fuori di dubbio che Mozart non ha pensato mai ad iniziare una sua composizione con una cadenza alla quarta del tono.

Sarà istruttivo confrontare questo esempio colle prime battute della sonata in *re* op. 28, e dell'*Ouverture* op. 43 di Beethoven, le quali incominciano coll'accordo di settima cromatica sulla tonica.

Comunissima è questa cadenza finale, in cui sarebbe

assurdo e contrario alla testimonianza dell'orecchio il voler

Es. 408. CLEMENTI. Gradus ad Parnassum

riscontrare una modulazioue alla quarta del tono.

L' esempio seguente è interessante perchè il tono di

Es. 409. MENDELSSOHN. Sogno di una notte d'estate.

mi è mantenuto senza l'intervento della sensibile dopo la settima cromatica di tonica.

Come tutti i suoni che non sono obbligati a un' unica risoluzione, anche la settima di tonica può essere raddoppiata.

Es. 410. BEETHOVEN. Op. 37.

Nelle prime due battute di questo brano del concerto in *do* minore di Beethoven, abbiamo il primo rivolto della dominante di *mi* bemolle. La sensibile, invece di ascendere alla tonica, discende di semitono cromatico sulla settima di tonica, dando luogo al terzo rivolto di questa armonia. Il canto nella terza battuta ascende, dalla

terza di tonica alla quinta, e poi alla settima, risolta melodicamente alla terza con un salto discendente di quinta diminuita, mentre il basso risolve armonicamente nella quinta battuta sul primo rivolto dell'accordo perfetto di sottodominante. Il tono di *mi* ♭ è confermato dall'accordo di sesta eccedente nella sesta battuta.

Dalle opere di Stephen Heller, forbito armonista che arricchì la letteratura del pianoforte di eleganti composizioni, ci piace togliere i nostri due ultimi esempii.

Es. 411. HELLER. Op. 47.

Anche quì il tono di *re* minore è confermato da un accordo di sesta eccedente (ultimo quarto della prima battuta). Il nostro allievo non lo conosce ancora; si accontenti di sapere per ora che è una armonia cromatica di sopratonica che studieremo nel cap. XV.

In quest'altro, il tono di *si* ♭ maggiore è confermato

Es. 412. HELLER. Op. 125.

da un accordo di nona minore di dominante. La tonica è tenuta nel basso a guisa di pedale.

146. Riassumendo: abbiamo veduto che la musica moderna pratica, con o senza preparazione, tre accordi di terza maggiore, quinta naturale e settima minore, fondati sulla dominante e sui due primi gradi della scala diatonica.

Ciascuno di questi accordi risolve per lo più su uno

degli altri due; ma può anche risolvere su altre armonie generate dal suo proprio fondamentale.

In tutti questi accordi, la terza, che si trova in relazione di quinta diminuita colla settima, non può essere raddoppiata se non in rarissimi casi; e la settima può risolvere discendendo, o ascendendo, di grado o di salto; o può anche essere tenuta a far parte dell' accordo successivo. La settima può essere scambiata fra le parti, e l'accordo, prima di risolvere, può cambiare di posizione, sia alternando i suoi rivolti fra loro, sia alternandoli col fondamentale.

CAPITOLO XII

147. Ac ordo di nona maggiore sulla dominante nel modo maggiore. — 148. Risoluzioni melodiche della nona maggiore. — 149. Nona maggiore presa di posta. — 150. Disposizione delle parti. — 151. Rivolti. — 152. Risoluzione armonica della nona. — 153. Accordo di nona maggiore di dominante risolto sull'accordo di sottodominante, o sulle armonie cromatiche di tonica e di sopratonica. — 154. Nona maggiore sulla dominante di un tono minore. — 155. Nona minore sulla dominante, nel modo maggiore e nel modo minore. — 156. Risoluzione melodica della nona minore. — 157. Risoluzione armonica. – 158. Primo rivolto. — 159. Secondo rivolto. — 160. Terzo rivolto. — 161. Quarto rivolto. — 162. Nona minore di dominante risolta sulle armonie cromatiche di tonica e di sopratonica e sull'accordo di sottodominante. — 163. Accordi cromatici di nona sulla tonica e sulla sopratonica. — 164. Esempii di accordi fondamentali di nona sulla tonica e sulla sopratonica. — 165. Rivolti dell' accordo di nona sulla tonica. — 166. Primo rivolto dell'accordo di nona sulla sopratonica. — 167. Secondo rivolto. — 168. Terzo rivolto. — 169. Quarto rivolto.

147. Nel modo maggiore, la dominante può essere armonizzata cogli intervalli di terza maggiore, quinta naturale, settima minore e nona maggiore.

Questo accordo dissonante può essere preso con preparazione, come gli accordi diatonici di nona, o anche di posta, come vediamo nella nona battuta di questo esempio:

Es. 4 3. A. Boito. Mefistofele.

148. La nona può risolvere melodicamente, cioè prima della risoluzione dell'accordo, sia ascendendo, sia discen-

dendo di grado, o di salto, su qualunque altro suono componente l'accordo di dominante.

Ora illustreremo le diverse risoluzioni melodiche della nona — incominciando da quella in ottava, in tutto simile alla risoluzione melodica delle altre none diatoniche:

Es. 414. BEETHOVEN. Op. 55.

Quì la nona ascende di grado sulla sensibile:

Es. 415. D. SCARLATTI.

E quì pure risolve sulla sensibile, ma discendendo di settima:

Es. 416. BEETHOVEN. Op 37.

Nel seguente esempio come nella settima battuta dell'es. n. 413, la nona discende di quinta sulla quinta della dominante:

Es. 417. BEETHOVEN. Op. 60.

Ecco un esempio di risoluzione sulla settima, discendendo di terza:

Es. 418. BEETHOVEN. Op. 21.

Non v'è dubbio che il *la* sia veramente la nona di dominante, durando, malgrado le pause, il valore armonico dell'accordo di *sol;* e quì sarà opportuno far osservare al nostro allievo che, quando un periodo sia interrotto da una pausa, questa sospende la sensazione dell' ultimo accordo, ma non la percezione del suo carattere tonale. Tuttavia, a togliere ogni dubbiezza, aggiungeremo un secondo esempio, in cui l'accordo di dominante è battuto colla nona.

Es. 419. BEETHOVEN. Op. 36.

Del resto la stessa risoluzione in settima è praticata sulla quarta battuta dell' esempio n. 417, e nell' esempio n. 413 la nona di dominante risolve ascendendo di salto su un altro intervallo dissonante che studieremo nel capitolo seguente.

149. Abbiamo già detto che la nona di dominante può essere preparata o presa di salto, ad arbitrio del compositore. È importante notare che essa può anche essere presa di posta, quale suono iniziale di una frase. Eccone

quì due esempii — nel primo essa risolve melodicamente,

Es. 420. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

discendendo di grado, nel secondo essa risolve pure melodicamente, ma ascendendo alla sensibile.

Es. 421. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1

Anche nell'esempio n. 417 la nona di dominante è presa nello stesso modo.

150. Generalmente è preferibile dare la nona a una voce più alta di quella a cui è affidata la terza, per evitare la durezza dell'intervallo di seconda maggiore che si avrebbe quando la terza si trovasse più alta della nona.

Es. 422.

Questa regola ha una eccezione molto importante; ed è che la nona può benissimo trovarsi sotto alla terza, quando questa stia ferma durante la risoluzione melodica della nona in ottava.

Eccone un esempio:

Es. 423 BEETHOVEN. Op. 55.

151. Per quanto riguarda la formazione dei rivolti dell'accordo di nona di dominante, coll'ommissione del fondamentale, ci riferiamo a quanto abbiamo detto nel capitolo VIII a proposito dei rivolti degli accordi diatonici di nona. Quì esporremo i primi tre rivolti dell'accordo di nona di dominante colla presenza del suono fondamentale. Non

Es. 424.

diamo il quarto rivolto, perchè praticato quasi sempre coll'ommissione del fondamentale.

Il primo rivolto di nona maggiore sulla dominante si trova frequentemente impiegato coll'ommissione del fondamentale, e allora si presenta in forma di un accordo di terza minore, quinta diminuita e settima minore sulla sensibile.

Il secondo rivolto, oltre che coll'ommissione del fondamentale, è impiegato anche coll'ommissione della sensibile, e allora si presenta in forma di accordo perfetto sul secondo grado della scala, che è appunto composto della quinta di dominante, nel basso, della settima e della nona di dominante, le quali si trovano in rapporto di terza minore e di quinta naturale col basso.

La risoluzione melodica della quinta di questo accordo perfetto, lo fa cadere sull'accordo perfetto di dominante, o sulla settima di dominante, o sui loro rivolti. Ma la risoluzione armonica della nona di dominante (quinta dell'accordo di secondo grado) rende possibile il passaggio all'accordo di tonica, passaggio accettato dal nostro orec-

Es. 425. ORLANDO LASSO. Missa VIII Toni. « *Puisque j'ay perdu.* »

chio, usato dai migliori autori e che si spiega solo colla

affinità armonica collegante i suoni dell' accordo perfetto di secondo grado col loro generatore, la dominante.

Questa successione si presta mirabilmente anche per la cadenza finale, che riesce meno energica della cadenza autentica, ma più decisa della cadenza plagale, malgrado la mancanza di un suono comune a questo accordo di secondo grado e a quello di tonica. Eccone un interessante esempio:

Es. 426. REMONDI. Messa. Op 59.

L'accordo perfetto sul secondo grado, che fa cadenza sulla tonica, è quì preceduto dal primo rivolto di tonica, sul quale risolve un' altra armonia di dominante, formata di quinta, *sol,* settima si ♭, nona maggiore, *re* e undecima, *fa.* (Confronta l'es. n. 299 e, per il salto ascendente della nona maggiore, l'es. n. 146).

Il ritardo di quarta su questa triade del secondo grado, è prodotto dalla presenza del fondamentale, che trovandosi in urto di seconda colla quinta della triade, è obbligato a discendere di tono.

152. L'accordo di nona maggiore sulla dominante, come quello di settima, è attratto verso la tonica, sulla quale trova la sua risoluzione più spontanea.

In questo caso la risoluzione armonica della nona ha luogo comunemente sulla quinta della tonica, come nel seguente esempio:

Es. 427. J. BRAHMS. Op. 112.

Risolvendo il fondamentale e i rivolti, si deve aver cura di evitare le quinte di moto retto tra la voce a cui è data la nona e quella che canta la quinta di dominante.

Esse si evitano: o affidando la quinta a una voce più alta della nona, oppure: facendo salire la quinta di dominante alla terza di tonica, o facendola saltare alla quinta di tonica.

Es. 428.

Per la stessa ragione il secondo rivolto dell' accordo di nona male risolverebbe sul fondamentale di tonica. Se la nona (quinta del rivolto) discende, il basso deve salire, risolvendo così sul primo rivolto di tonica.

Es. 429.

Il terzo rivolto può, non solo risolvere sul primo rivolto di tonica, ma anche sul fondamentale, quando nel rivolto di nona il fondamentale di dominante sia ommesso, come quasi sempre avviene.

Es. 430.

Nella settima battuta, secondo quarto, dell' es. n. 276 si trova un caso di terzo rivolto di nona maggiore di dominante, risolto sul primo rivolto di tonica.

Il quarto rivolto, raramente praticato, può risolvere sul secondo rivolto di tonica; ma più frequentemente risolve

Es. 431.

melodicamente sul fondamentale di dominante.

Qualche rara volta la nona maggiore di dominante evita la sua risoluzione regolare, sulla quinta di tonica, sia ascendendo o discendendo di salto, sia prolungandosi sull'accordo di tonica e formando, col fondamentale di questa, un intervallo di tredicesima che studieremo più tardi.

Nell'esempio n. 145' la nona maggiore di dominante, invece di discendere di grado, salta di quarta alla terza della tonica.

Nell'esempio seguente, abbiamo, sull'ultimo quarto della

Es. 432. E. Grieg. Op. 40.

prima battuta, un primo rivolto di nona maggiore di dominante. La nona *mi* ascende di terza sulla tonica, armonizzata col terzo rivolto dell'accordo cromatico di settima. Se in questo caso il basso, invece di scendere di semitono, ascendesse alla tonica, la risoluzione ascendente della nona sarebbe pessima, per l'ottava presa di moto retto col basso.

Finalmente diamo quì un esempio di nona di dominante

Es. 433. Wagner. Tristano e Isolda.

prolungata sulla tredicesima di tonica e risolta poi, di salto, sulla terza di questa.

È inutile moltiplicare gli esempii di queste risoluzioni di salto della nona di dominante. Esse sono inappuntabili quando le parti cantino bene e siano ben disposte, dinotano la tendenza della musica moderna a trattare liberamente la nona di dominante come una consonanza.

153. L'accordo di nona di dominante, benchè attratto verso la tonica, può, come l'accordo di settima, risolvere sull'armonia diatonica di sottodominante o sulle armonie cromatiche di tonica e di sopratonica.

Ecco quì uno schema sommario di queste risoluzioni.

Es. 434.

Gli accordi segnati con asterisco sono armonie cromatiche di nona sulla tonica e sulla sopratonica, armonie di cui daremo ragione in questo stesso capitolo.

154. La nona maggiore di dominante è pure praticabile nel modo minore, come *nota di passaggio* fra la tonica e la sensibile o viceversa.

Essa può essere preceduta dall'ottava:

Es. 435. BEETHOVEN. Op. 92.

Es. 436. BEETHOVEN. Op. 125.

o, dalla nona minore:

Es. 437. MENDELSSOHN. Op. 2.

può ascendere alla sensibile passando per il semitono interposto, preso come nota cromatica di passaggio:

Es. 438. WAGNER. Tristano e Isolda.

e può anche essere preceduta e seguita dalla sensibile:

Es. 439. BEETHOVEN. Op. 92.

155. Ma molto più importante della nona maggiore è la nona minore di dominante, per il larghissimo uso fattone in entrambi i modi, maggiore e minore, dall'arte moderna.

L'accordo di nona minore di dominante è cromatico nel modo maggiore e diatonico nel modo minore.

Es. 440.

La nona minore di dominante può essere praticata, nel modo maggiore, alternativamente colla nona maggiore. Quì siamo in tono di *si* maggiore, e la nona minore, *sol* ♮,

Es. 441. Beethoven. Op. 14, n. 1.

e la maggiore, *sol* ♯, sono risolte armonicamente sulla quinta di tonica.

Quì siamo in *si* ♭ maggiore, e tanto la nona minore, quanto la nona maggiore, risolvono melodicamente sulla ottava di dominante.

Es. 442. Beethoven. Op. 55.

156. La nona minore è trattata colla stessa libertà della nona maggiore. Quindi non solo essa può esser presa con o senza preparazione; ma ancora può risolvere melodicamente, cioè prima della risoluzione dell'accordo di domi-

nante, su qualunque degli intervalli componenti questo stesso accordo, sia ascendendo che discendendo, di grado o di salto.

In questo esempio, in *fa* minore, la nona di dominante, *re* ♭, presa di salto, risolve melodicamente in ottava.

Es. 443 BAZZINI. Quintetto in *la*.

Quì, invece, risolve ascendendo di seconda eccedente sulla sensibile; risoluzione tanto più notevole in quanto

Es. 444. BEETHOVEN Op. 53.

che il periodo, dal quale è tolta, è in modo maggiore.

Più comune di questa, però, è la risoluzione discendente per salto di settima diminuita:

Es. 445. BEETHOVEN. Op. 37.

Quì la nona minore, *sol* ♭, della dominante di *si* ♭ mag-

Es. 446. BEETHOVEN. Op. 59, D

giore risolve melodicamente discendendo di quinta diminuita sulla quinta della dominante.

Quì, invece, la nona minore *sol,* della dominante di *si* minore, risolve melodicamente sulla settima *mi;* e nella

Es. 447. BEETHOVEN. Op. 55.

seconda battuta dell'es. n. 244 la nona minore *fa* della dominante di *la* minore, risolve melodicamente sulla settima *re.*

157. L'accordo di nona minore di dominante è attratto verso l'accordo di tonica, e, se la nona minore non è stata risolta melodicamente, essa risolve di regola discendendo sulla quinta della tonica.

Gli altri suoni subiscono, come nell' accordo di nona maggiore, le stesse attrazioni che regolano la successione dell'accordo di tonica a quello di settima di dominante.

Es. 448.

La settima, dunque, discenderà sulla terza di tonica, la sensibile ascenderà di semitono, la quinta sarà libera di ascendere o di discendere, quando si trovi più alta della nona; sarà preferibile farla ascendere quando si trovi più bassa, per evitare la risoluzione della quinta diminuita in quinta naturale, sebbene questa risoluzione non sia tanto cattiva quanto la successione delle due quinte naturali che si avrebbero nel caso della nona maggiore.

Questo accordo, come quello di nona maggiore e di

settima, può risolvere ottimamente sul secondo rivolto di tonica; frequentemente è praticato coll' ommissione della quinta e qualche volta anche con quella della sensibile, come vediamo nel seguente esempio:

Es. 449. BEETHOVEN. Op. 37.

Anche nell'es. n. 155 abbiamo la risoluzione dell'accordo di dominante con nona minore sul secondo rivolto di tonica.

158. Il primo rivolto è considerato, a torto, da molti teorici, a cagione dell'ommissione del fondamentale, quale uno speciale accordo di settima, da essi chiamato appunto accordo di settima diminuita. Essendo composto di tre terze minori si presta con grande facilità allo scambio della funzione di sensibile fra i suoni di cui è composto, e perciò dovremo farne oggetto di studio particolare quando ci occuperemo delle modulazioni. Esso si trova sul settimo grado della scala, e la sua risoluzione più naturale ha luogo sulla tonica.

Es. 450. J. S. BACH. « Herzliebster Jesu, was hast Du. »

Anche nell' esempio n. 159 abbiamo la stessa risoluzione del primo rivolto di nona minore di dominante, nel tono di *mi* ♭ maggiore.

159. Il secondo rivolto si presenta come un accordo di terza minore, quinta diminuita e sesta maggiore sul secondo grado della scala. Esso risolve male sul fondamen-

tale di tonica, per la cattiva successione della quinta diminuita e della quinta naturale. È preferibile risolverlo sul primo rivolto di tonica.

Es. 451.

160. Il terzo rivolto si trova sul quarto grado armonizzato con terza minore, quarta eccedente e sesta maggiore, e può risolvere tanto sul primo rivolto di tonica, come in questa progressione, in cui i terzi rivolti delle dominanti

Es. 452. CHERUBINI. Messa in *fa*.

di *sol* minore, di *fa* maggiore, e di *mi* ♭ maggiore, sono risolti sul primo rivolto delle rispettive toniche; quanto sul fondamentale, perchè l'ommissione della seconda toglie

Es. 453.

al basso l'obbligo di discendere di grado.

Eccone quì un esempio in tono di *fa* minore. Il terzo rivolto di nona di dominante è preparato da una tredice-

Es. 454. GRIEG. Op. 20.

sima minore di dominante, con nona maggiore (*re* naturale). Nell'esempio n. 156 vediamo la risoluzione del terzo rivolto di nona minore di dominante, in cui il fondamentale non è ommesso.

161. Il quarto rivolto si trova sulla sesta minore della scala, armonizzata con seconda eccedente, quarta eccedente e sesta maggiore. Per quanto raramente praticato, si incontra però più facilmente che non il quarto rivolto di nona maggiore. Esso risolve sul secondo rivolto di tonica,

Es. 455. J. S. Bach. « Jesu, meine Freude. »

quando la nona minore non sia melodicamente risolta sul fondamentale di dominante (come nella quarta battuta dell'es. n. 464) o su qualche altro rivolto dello stesso generatore.

Risolvendo il quarto rivolto, si deve curare che la quarta non discenda di grado, per evitare le due quarte consecutive che risulterebbero col basso (sebbene la prima sia eccedente e solo la seconda sia naturale). Nell'esempio suesposto, le due quarte sono coperte nelle parti medie; ma quando esse si trovassero fra le parti estreme, come in *c* del seguente esempio, esse sarebbero di pessimo

Es. 456.

gusto; e converrà far salire di grado o di salto la quarta

eccedente alla sesta o all'ottava dell'accordo seguente, come in *a* e in *b*, o come in quest'altro esempio:

Es. 457. CLEMENTI. Gradus ad Parnassum.

162. L'accordo di dominante con nona minore risolve ottimamente anche sulle armonie cromatiche di sopratonica, di tonica, e sull'accordo perfetto di sottodominante tanto cromatico quanto diatonico.

Nei paragrafi seguenti daremo esempii di queste risoluzioni — e per ora ci limitiamo a notare che, quando l'accordo di nona minore risolve sull'armonia di sopratonica o sull'accordo maggiore di sottodominante, la nona minore ascende di semitono cromatico sulla sesta maggiore del tono.

163. Gli accordi cromatici di settima sulla sopratonica e sulla tonica conservano indisturbata la loro funzione tonale anche se a loro si aggiunga l'intervallo di nona, maggiore o minore. La nona, in questi accordi, può essere presa con o senza preparazione, e può essere praticata colla stessa libertà di risoluzione che abbiamo già veduto nella nona maggiore e minore di dominante. S'intende che nel modo minore la sopratonica non può essere armonizzata colla nona maggiore, se non in rarissimi casi.

Tanto frequente è l'impiego dei rivolti di questi accordi nella musica moderna, altrettanto raro è l'uso della loro forma fondamentale; e questa è una ragione per cui molti teorici, a torto, non li riconoscono, considerandone i rivolti come altrettanti accordi di settima dalla risoluzione eccezionale. Un'altra ragione per cui questi accordi non sono registrati da molti teorici, è che nella pratica la nona minore di sopratonica, e di tonica, è spesso impropriamente notata quale una ottava eccedente, come la settima di to-

nica può essere impropriamente notata quale una sesta eccedente, massime quando esse risolvano ascendendo.

Un interessante e persuasivo esempio della notazione impropria della nona minore, lo troviamo in una sonata di Beethoven, e lo presentiamo a preferenza di mille altri,

Es. 458. BEETHOVEN. Op. 31, n. 3.

perchè esso è preceduto dalla notazione corretta. All'allievo non sarà difficile riconoscere nel *sol* ♭ della prima battuta la nona minore di sopratonica (primo rivolto, risolto sul secondo rivolto di tonica). Lo stesso accordo è scritto col *fa* ♯ nella seconda battuta, sebbene il *fa* ♯ non faccia parte del tono di *mi* ♭, e sia stato preferito dal compositore unicamente per comodità di lettura.

Un altro esempio troviamo nel *trio* del minuetto della stessa sonata, in cui la nona minore è segnata dapprima

Es. 459. BEETHOVEN. Op. 31, n. 3.

impropriamente, poi correttamente.

Nel terzo tempo del quartetto op. 95 di Beethoven, sesta battuta dopo il secondo ritornello, troviamo segnato rettamente il *fa* ♭ nella parte del secondo violino, e il *mi* ♮ nel primo violino. Facciamo osservare questo non solo perchè sia curioso, ma perchè dimostra ad esuberanza come nella pratica si usi indifferentemente la notazione retta o l'impropria. (Vedi anche la quarta battuta dell'es. n. 644).

Un mezzo efficace per non lasciarsi fuorviare nell'analisi degli accordi, e per riconoscere a tutta prima i suoni

notati impropriamente, è quello di confrontare l'accordo da analizzare colla scala cromatica del tono in cui quell'accordo è usato. Così, se in tono di *do* troviamo un *do* ♯, un *re* ♯, un *sol* ♭, un *sol* ♯ o un *la* ♯, l'allievo dovrà sostituirli mentalmente con un *re* ♭, un *mi* ♭, un *fa* ♯, un *la* ♭ o un *si* ♭, seguendo la retta notazione della scala cromatica.

164. Ed ora altro non ci resta che cercare nelle opere dei classici la conferma del nostro enunciato. Per primo esempio daremo alcune battute di Haydn, nelle quali tro-

Es. 460. HAYDN. Sinfonia in *sol*.

viamo due volte l'accordo di nona minore sulla tonica di *do* maggiore. La nona minore risolve ascendendo sulla quinta di dominante, e la settima, pure, ascende alla sensibile. La nona minore di dominante risolve melodicamente sul fondamentale, seguito dall'accordo di settima e di nona minore sulla tonica. È importante che l'allievo osservi come nè il *si* ♭ nè il *re* ♭ non bastino a togliere al *do* la funzione di tonica, e come il periodo musicale non accenni a modulare alla quarta del tono.

In quest'altro esempio troviamo lo stesso accordo sulla

Es. 461. MENDELSSOHN. Sogno di una Notte d' Estate.

tonica di *do* ♯ minore. La terza maggiore (cromatica) ascende

alla settima di dominante, la nona minore, come nell'esempio precedente, ascende di semitono alla quinta della dominante, il basso discende alla sensibile, e la settima di tonica risolve discendendo di grado sulla nona minore della dominante, dando luogo al primo rivolto di dominante con nona minore, risolto poi sull'accordo perfetto di tonica.

Differente è la risoluzione della nona di tonica nel seguente esempio, in cui la troviamo risolta sull'armonia di

Es. 462. BEETHOVEN. Op. 60.

nona minore di sopratonica, la quale cade poi su un'armonia di dominante.

L'accordo di nona minore di tonica è quì preso due

Es. 463. BEETHOVEN. Op. 26.

volte di posta, dopo l'accordo perfetto di tonica, minore la prima volta, maggiore la seconda. In entrambi i casi l'armonia dissonante risolve sul secondo rivolto dell'accordo perfetto sul quarto grado, senza che perciò siavi modulazione nel tono di *re* ♭. In principio della quarta battuta è notevole la risoluzione ascendente per salto di terza della stessa nona minore, la quale ricompare ancora sul terzo quarto, per risolvere sull'armonia di dominante, esattamente come nel primo esempio di Haydn.

Nel seguente esempio il tono di *si* ♭ maggiore è stabilito dalle armonie di tonica e di dominante che si seguono nelle prime quattro battute. Nella quinta l'autore

introduce la settima e nona minore di tonica; la nona ri-

Es. 464. BEETHOVEN. Op. 31, n. 2.

solve melodicamente sul fondamentale, e l'accordo di settima, che risulta da questa risoluzione, cade su una armonia dissonante del quarto grado, evitando la modulazione in *mi* bemolle.

Anche quì la nona minore di tonica *sol* risolve su

Es. 465. BEETHOVEN. Op. 55.

un' armonia di quarto grado, al secondo rivolto, subito seguito dalla nona minore di dominante. La seconda volta la settima di tonica risolve discendendo di semitono sulla sesta maggiore.

Gli esempii precedenti sono tutti di nona minore; — ora ne vedremo uno di nona maggiore, risolta sul secondo

Es. 466. J. BRAHMS. Op. 112.

rivolto dell'accordo perfetto sul quarto grado. Nella quart'ultima battuta, al secondo quarto, abbiamo il primo rivolto dell'accordo di nona minore di sopratonica, risolto sulla dominante.

Nella nona battuta dell'esempio 360, l'allievo troverà sulla tonica *fa* un accordo di nona maggiore, risolta in ottava nella battuta successiva.

Se l'allievo si è reso ragione degli esempii studiati fin quì, in cui la settima e la nona di tonica sono rettamente notate, gli sarà agevole capire i casi seguenti, in cui la nona è notata impropriamente come una ottava eccedente.

Quì siamo in tono di *si* ♭ maggiore. All'ultimo quarto della prima battuta, abbiamo l'accordo di nona minore

Es. 467. WEBER. Op. 12.

sulla tonica. La settima, risolta discendendo, è notata rettamente, ma la nona minore, risolta ascendendo, fu dall'autore notata come un'ottava eccedente per comodità di lettura.

La stessa notazione impropria della nona minore tro-

Es. 468. SCHUMANN. Op. 41.

viamo in questo esempio, in cui abbiamo la successione delle tre armonie cromatiche di tonica, sopratonica e dominante. Siamo in *do* maggiore, e nessun dubbio può essere nutrito circa la natura del *do* ♯ della viola. Si tratta evidentemente di un *re* ♭, nona minore della tonica *do,*

scritto come *do* ♯ perchè risolto ascendendo sull'ottava di sopratonica.

Altri esempii di notazione impropria vedremo in breve, parlando dei rivolti di questo accordo.

Ora vedremo un accordo di nona maggiore sulla sopratonica di *re* maggiore. La terza e la settima di sopratonica risolvono discendendo di semitono sulla settima di dominante e sulla sensibile; la nona invece salta di terza mi-

Es. 469. E. GRIEG Op. 11.

nore sull' ottava della dominante, mostrando una volta di più che si può trattare questo intervallo come una consonanza, quando la funzione tonale dell'accordo a cui appartiene sia ben definita.

165. I rivolti dell'accordo di nona di tonica si trovano:

il primo: — sulla terza maggiore del tono, armonizzata con terza minore, quinta diminuita e settima minore o diminuita, secondo che la nona sia maggiore o minore;

il secondo: — sulla quinta del tono, armonizzata con terza minore, quinta naturale o diminuita e sesta maggiore;

il terzo: — sulla settima minore del tono, armonizzata con terza maggiore o minore, quarta eccedente e sesta maggiore;

il quarto: — sulla seconda minore della scala cromatica, se si tratta della nona minore, armonizzata con seconda eccedente, quarta eccedente e sesta maggiore;

— sulla seconda diatonica, se si tratta della nona maggiore, armonizzata con seconda maggiore, quarta naturale e sesta minore.

Nè la notazione impropria frequentemente usata in

questi rivolti, nè la costante ommissione del fondamentale, non devono rendere difficile al nostro allievo il riconoscerli, quando egli abbia bene afferrato quanto esponemmo intorno alla forma fondamentale di queste armonie. Per essere meglio compresi dai principianti, ci fermeremo dapprima su alcuni esempii correttamente notati dai loro autori, passando poi all'esame di altri casi in cui la nona o la settima siano segnate come ottava eccedente o sesta eccedente.

Questo brano è in *la* maggiore. Il primo rivolto della nona minore di tonica risolve sul terzo rivolto di dominante per due volte: la terza volta risolve sul primo rivolto dell'accordo perfetto diatonico di secondo grado, formato

Es. 470. BEETHOVEN. Op. 92.

da tre suoni generati dalla dominante, la quinta, la settima e la nona maggiore. Il secondo rivolto di tonica e l'accordo di dominante concludono poi il periodo facendo cadenza sull'accordo perfetto di tonica. Tanto la settima che la nona minore di tonica (quinta diminuita e settima diminuita del rivolto) risolvono ascendendo di semitono sulla sensibile e sulla quinta di dominante.

In quest'altro esempio la nona minore della tonica *si* ♭

Es. 471.
J. S. BACH. « Christus, der uns Selig macht. »

risolve melodicamente sull'ottava del proprio fondamentale; ne risulta un primo rivolto cromatico di settima, risolto sull'accordo perfetto di quarto grado. La terza minore del-

l'accordo seguente e la dominante di *si* ♭, escludono affatto la modulazione in *mi* ♭ minore.

Nella prima battuta del brano seguente, il tono di *si*

Es. 472. MENDELSSOHN. Grotta di Fingal.

minore è stabilito dalla successione degli accordi di tonica e di dominante. Nella seconda e terza battuta, il primo rivolto di nona minore di tonica risolve sul primo rivolto dell' accordo perfetto cromatico sulla seconda minore del tono (sesta napoletana). Alla sua volta questo risolve sul primo rivolto di nona minore di sopratonica. Questa risoluzione della nona minore di tonica è rarissima e va considerata come un prezioso gioiello di stile.

Troviamo impiegata la notazione impropria in questo altro esempio, tanto per la nona minore di tonica, quanto

Es. 473. BEETHOVEN. Op. 55.

per quella di sopratonica. L' armonia di dominante che regge le prime due battute, invece di cadere sull'accordo perfetto di tonica, risolve sul primo rivolto dell' accordo cromatico di nona minore di tonica. Il basso, salendo consecutivamente per terze, passa per il secondo rivolto al terzo della stessa armonia. La nona minore *fa* ♭ è segnata *mi* ♮ perchè risolve ascendendo di semitono: la settima *re* ♭, invece, risolve di salto discendente di quarta. Alla penultima battuta abbiamo il primo rivolto della nona minore di sopratonica. Per la sua notazione e per la sua risolu-

zione, lo si confronti coll'esempio 458 nel quale è impiegato nello stesso tono di *mi* ♭.

Il secondo rivolto si trova, come abbiamo detto, sulla quinta del tono, armonizzata con terza minore, quinta diminuita e sesta maggiore.

Nella quarta battuta del seguente esempio troviamo nel

Es. 474. BEETHOVEN. Op. 95.

basso la quinta del tono, armonizzata con seconda eccedente, quarta eccedente e sesta maggiore. Ma se analizziamo gli altri accordi componenti il periodo, vediamo che appartengono tutti al tono di *fa,* e siccome un accordo deve necessariamente appartenere al tono degli accordi che lo precedono o che lo seguono, anche l'accordo *do re* ♯ *fa* ♯ e *la* dovrà appartenere al tono di *fa.* Ma i suoni *re* ♯ e *fa* ♯ non si trovano fra gli armonici dei tre generatori *fa, do* e *sol;* — perciò dobbiamo inferire che le note *re* ♯ e *fa* ♯ stanno invece di *mi* ♭ e *sol* ♭. Sostituendo la notazione retta avremo l'accordo *do, mi* ♭, *sol* ♭ e *la,* precisamente il secondo rivolto della nona minore di tonica. Il basso sta fermo sulla dominante, e le tre parti superiori ascendono parallelamente di semitono sulla sensibile, la quinta e la settima di dominante.

Nella prima battuta di questo altro esempio il primo rivolto di dominante si alterna col terzo rivolto di nona minore di tonica. Oltre al fondamentale è ommessa anche la terza; e la settima, come la nona, è impropriamente

notata. Invece nella seconda battuta è mantenuta la notazione impropria della nona nel primo rivolto, ma la settima

Es. 475. **Beethoven.** Op. 131.

è rettamente scritta come un *sol* ♮. Essa è suonata in ottava dal secondo violino, e certamente la quarta corda vuota sulla quale deve eseguirsi la nota più grave avrà deciso della preferenza data alla notazione corretta.

Lo stesso terzo rivolto di nona minore di tonica, im-

Es. 476. **Beethoven.** Messa in *re*.

Es. 477. **Schumann.** « Non piango, no. »

propriamente notato, e risolto sul primo rivolto di dominante, troviamo in questi due esempii. Nei tre casi, prima battuta dell'es. n. 475, es. n. 476 e n. 477, la dissonanza di tonica è preceduta da tre differenti armonie.

Aggiungiamo, per ultimo, questo esempio di Haydn, in

Es. 478. **Haydn.** Op. 76, n. 4.

cui il terzo rivolto di tonica è preparato arditamente dalla nona minore di dominante.

Dopo il secondo rivolto di tonica e il terzo di domi-

Es 479. BEETHOVEN. Op. 36.

nante, abbiamo quì il quarto rivolto di nona minore di tonica. È notevole la risoluzione di salto della settima di dominante sulla nona minore di tonica, la quale, al pari della settima, risolve ascendendo di semitono sul secondo rivolto di dominante.

Affatto identica è la risoluzione del quarto rivolto, che

Es. 480. BEETHOVEN. Op. 21.

troviamo nella seconda, terza e quarta battuta di questo esempio; senonchè l'ommissione della settima minore di tonica, e della sensibile, dà alla frase un colore arcaico che non troviamo nel seguente esempio, in cui l'armonia è data colla sola ommissione del fondamentale.

Es. 481. BEETHOVEN. Op. 127.

La terza, la settima e la nona ascendono di semitono alla settima, alla sensibile e alla quinta della dominante,

mentre la quinta di tonica (nella viola) discende sulla settima di dominante, terza del secondo rivolto. L'ultimo accordo dell'esempio è un quarto rivolto di nona minore di dominante.

Forse l'importanza dell'argomento esigerebbe una più ampia trattazione; ma ci lusinghiamo che quanto esponemmo fin quì sia sufficiente a dare al nostro allievo una idea, per quanto sommaria, del partito che può ritrarsi da queste armonie dissonanti di tonica. Al nostro allievo consigliamo di cercare altri esempii del loro impiego nelle opere dei classici, a partire da Händel e Bach sino ai moderni, per supplire allo scarso svolgimento da noi dato a questa materia, e anche perchè unicamente la ricerca diretta può fornirgli quel corredo di cognizioni tecniche necessario alla coltura dell'artista, e del quale in questo libro egli non può trovare altro che la chiave.

166. Ora ci rimane da esporre l'impiego dei rivolti dell'accordo di nona di sopratonica.

Questi rivolti si trovano:

il primo: — sulla quarta eccedente della scala;

il secondo: — sulla sesta maggiore;

il terzo: — sull'ottava;

il quarto: — sulla terza minore o maggiore, secondo che si tratti della nona minore o maggiore.

Incominciamo con un primo rivolto di nona maggiore

Es. 482. WAGNER. Tristano e Isolda.

sulla sopratonica di *fa* maggiore. Il *sol,* suono fondamentale, è, come sempre, ommesso; la nona maggiore (settima nel rivolto) risolve sulla quinta di dominante, scendendo di grado; la settima (quinta diminuita nel rivolto) discende sulla sensibile; e la quinta di sopratonica *(re)* evita le due

quinte consecutive di moto retto, passando di salto alla settima di dominante.

In quest' altro esempio troviamo il primo rivolto dell'accordo perfetto di tonica, seguito dal primo rivolto della

Es. 483. VERDI. Otello.

nona maggiore di sopratonica, risolto sulla dominante con undecima e tredicesima.

Quì abbiamo, nella seconda battuta, il secondo rivolto

Es. 484. MENDELSSOHN. Atalia.

di dominante con nona minore, risolta melodicamente sul primo rivolto e, nella seconda metà della terza battuta, il primo rivolto della nona maggiore di sopratonica. Questa nona è presa di posta, e la sua risoluzione è identica, armonicamente, a quella dell'esempio di Verdi.

L'allievo troverà un altro esempio di primo rivolto di nona maggiore di sopratonica nella seconda battuta dell' esempio n. 369. Ivi la nona maggiore risolve melodicamente sul fondamentale e la terza cromatica *fa* ♯ discende di semitono sulla settima di dominante *fa* ♮.

Nel seguente esempio il primo rivolto di nona minore

Es. 485. J. S. BACH. « Herr Jesus Christ, Du höchstes Gut. »

è preparato dal secondo rivolto di tonica, e risolve sull'accordo perfetto di dominante. Sarà istruttivo per il nostro allievo l'analizzare la prima battuta di questa citazione, la quale presenta armonie già da noi spiegate.

Quì, invece, il primo rivolto di sopratonica è preparato

Es. 486. J. S. Bach. « Du, o schönes Weltgebäude. »

dal terzo rivolto della nona minore di dominante. Sarebbe superfluo il notare i movimenti dei suoni componenti questo accordo. Basterà osservare che il terzo rivolto di dominante risolve ascendendo, che la nona minore di sopratonica risolve melodicamente sul proprio fondamentale, e che il rivolto di settima risultante risolve sul secondo rivolto di tonica.

Nei due esempii che seguono, il primo rivolto di so-

Es. 487. Mozart. Quartetto in *si♭*.

pratonica è preparato ancora dal terzo rivolto della nona minore di dominante. Ma nel primo esempio risolve sul

Es. 488. Sgambati. Op. 5.

secondo rivolto di tonica, mentre nel secondo esempio risolve sulla settima di dominante.

In quest' altro esempio lo sviluppo melodico dato al

Es. 489. MENDELSSOHN. Grotta di Fingal.

rivolto di sopratonica è molto più importante che non nei precedenti. È preparato dall' accordo perfetto di tonica, e risolve sulla settima di dominante.

La sesta napoletana, preceduta dal primo rivolto dell'accordo perfetto minore di sottodominante, prepara, nell'esempio n. 490, il primo rivolto della nona minore di sopratonica, risolto sulla dominante.

Nell' esempio n. 491 gli accordi si presentano così chiari, che ci sembra inutile ogni spiegazione per l'allievo

Es. 490. R. SCHUMANN. Op. 41.

Es. 491. R. SCHUMANN. Op. 41

che ci abbia attentamente seguiti; e nei due seguenti,

n. 492 e 493, il primo rivolto di sopratonica, preparato

Es. 492. BEETHOVEN. Op. 55.

Es. 493 BEETHOVEN. Op. 67.

dal secondo rivolto di tonica, risolve sul terzo rivolto di dominante con nona minore.

A questi due esempii aggiungiamo un terzo, nel quale il primo rivolto della nona minore di sopratonica, preparato come nei due precedenti, risolve sul terzo rivolto della

Es. 494. BOITO. Mefistofele.

settima di dominante, a cui si aggiunge la tredicesima maggiore *(la)* presa di posta e risolta melodicamente sulla quinta del fondamentale. Questo non fa cadenza, ma ritorna sul primo rivolto della nona minore di sopratonica.

Insolita è questa risoluzione della nona minore che ascende di tono sulla settima di dominante, e non meno

Es. 495. HAYDN. Op. 71, n. 1.

curiosa è quest' altra, la quale parve così irregolare da

Es. 496. J. S. Bach. Wohlt. Clavier.

indurre alcuni a interpolare una battuta fra la prima e la seconda. (Confronta l' edizione di Czerny con quelle di Kroll, Reinecke, Tausig, Bix, Busoni, Riemann). Eppure il primo rivolto di sopratonica risolve regolarmente su un rivolto (il quarto) di dominante, e il salto di terza diminuita nel basso sarebbe inappuntabile anche se dato alle voci, dacchè il *la* ♭ risolve sul fondamentale nella battuta seguente.

A proposito della settima di sopratonica abbiamo detto che essa può risolvere sull'armonia di quinta, settima, nona minore e undecima di dominante. Anche la nona minore

Es. 497. Wagner. Tristano e Isolda.

di sopratonica può risolvere sulla stessa armonia, facendo discendere di semitono la terza, la quinta e la nona, e tenendo ferma la settima, suono comune ai due accordi.

La stessa armonia può ottimamente preparare il primo

Es. 498. Beethoven. Op. 28.

rivolto di nona minore di sopratonica; il quale può anche

essere preceduto dall'accordo fondamentale di tonica, mal-

Es. 499. BEETHOVEN. Op. 55.

grado il salto di quarta eccedente o di quinta diminuita del basso. (Vedi anche l'es. n. 489).

167. Quando il secondo rivolto di nona maggiore di sopratonica risolve sulla dominante, si deve aver cura di evitare le due quinte consecutive, che potrebbero facilmente risultare fra i due accordi.

Quì sono evitate colla risoluzione melodica della nona

Es. 500. SGAMBATI. Fogli Volanti.

sul fondamentale.

In questo altro esempio le quinte sono evitate facendo discendere di semitono la quinta *(si)* di sopratonica sulla

Es. 501. MENDELSSOHN. Elia.

nona minore di dominante, invece di farla discendere di tono sulla dominante, il che darebbe luogo appunto alle quinte colla parte superiore.

Nell'esempio seguente il secondo rivolto di nona mag-

Es. 502. BEETHOVEN. Op. 55.

giore risolve sul secondo rivolto di tonica; e quì diamo

Es. 503. MOZART. Quartetto in *sol*.

la stessa risoluzione del secondo rivolto di nona minore.

In quest' altro esempio il secondo rivolto della nona minore di sopratonica risolve, come nei precedenti, sul secondo rivolto di tonica, cioè sulla dominante con undecima e tredicesima; e sotto questo riguardo presenterebbe poco di nuovo al nostro lettore. Ma in esso è notevole la successione del primo rivolto di sopratonica, quarto rivolto di dominante e secondo rivolto di sopratonica.

Es. 504. HUMPERDINCK. Hänsel und Gretel.

Il quarto rivolto di dominante è notato impropriamente col *sol* ♯ invece del *la* ♭. La risoluzione ascendente di questa nona minore è rarissima, e non abbiamo creduto opportuno darla al paragrafo 162, perchè allora non avevamo ancora studiato l' armonia di nona di sopratonica. Questo esempio ci sembra molto istruttivo e lo raccomandiamo vivamente all' attenzione del nostro allievo.

Aggiungiamo un ultimo esempio di secondo rivolto ri-

Es. 505. J. S. BACH. « In Dich hab' ich gehoffet, Herr. »

solto sul primo rivolto di settima di dominante, ommesso il fondamentale, vale a dire sulla triade diminuita di sensibile.

168. Il terzo rivolto, molto più praticato che non il secondo, risolve per lo più o sul primo rivolto di dominante o sul fondamentale di tonica.

Es. 506. R. SCHUMANN. Op. 99.

Es. 507. BEETHOVEN. Op 127.

Es. 508. MENDELSSOHN. Schöne Melusine

In questi tre esempii la risoluzione ha luogo sul primo rivolto di dominante. Nel n. 506 la nona minore è impro-

priamente notata come una ottava eccedente di sopratonica, negli altri due la notazione è corretta.

Nei quattro esempii seguenti il terzo rivolto di nona di sopratonica risolve sul fondamentale di tonica. La nota-

Es. 509. MENDELSSOHN. Op. 6.

Es. 510. MENDELSSOHN. Schöne Melusine.

Es. 511. BAZZINI. Quintetto in *la*.

Es. 512. WAGNER. Oro del Reno.

zione è corretta in tutti, tranne che nel n. 510; nel n. 509 il terzo rivolto di sopratonica è preceduto dall'armonia di dominante, negli altri da quella di tonica.

Nella sesta e settima battuta dell'esempio seguente abbiamo il terzo rivolto di nona minore di sopratonica. Il basso tiene la settima in forma di pedale, la viola e il secondo violino hanno la nona minore impropriamente notata

e il primo violino canta sulla settima, quinta e terza cro-

Es. 513. BEETHOVEN. Op. 127.

matica di sopratonica, risolvendo sull' accordo di tonica. Nella decima e undecima battuta abbiamo una armonia di dominante, con quinta nel primo violino, settima nella viola, nona minore nel secondo violino e undecima nel violoncello. Di questa daremo ragione nel capitolo seguente.

Quì il terzo rivolto di sopratonica, preceduto dal primo rivolto di tonica, risolve sul fondamentale di dominante.

Es. 514. J. S. BACH. « Singen wir aus Herzens Grund. »

Oltre al fondamentale di sopratonica, è ommessa anche la sua quinta *mi* ♮; e tanto la terza *do* ♯, quanto la settima *sol* (raddoppiata), e la nona *si* ♭, sono trattate a guisa di consonanza, facendole risolvere o ascendendo o di salto.

Nel seguente esempio l' armonia di sopratonica (terza,

Es. 515. BEETHOVEN. Op. 60

quinta e nona minore) è data nella terza battuta, e la settima è presa di posta nella quinta battuta.

Per quegli allievi che fossero già famigliarizzati colla teoria del pedale (vedi Cap. XVII), aggiungiamo quì un esempio, in cui il terzo rivolto di sopratonica risolve sul-

Es. 516. BEETHOVEN. Op. 93.

l'armonia di dominante. La settima di sopratonica è tenuta nel basso anche con quest' ultima armonia, come undecima di dominante.

Nell'esempio seguente, in tono di *sol,* il terzo rivolto di

Es 517. R. SCHUMANN. Op. 41.

sopratonica è preparato dalla settima cromatica di tonica, e risolve su una nona minore di dominante. Sarà istruttivo il confronto di questo coll'es. n. 468.

Anche quì il terzo rivolto di nona di sopratonica è preparato dalla settima cromatica di tonica e risolve sul-

Es. 518 BEETHOVEN. Op. 125.

l'armonia di dominante.

169. Il quarto rivolto può risolvere sul secondo rivolto

di dominante, come in questo esempio, nel quale oltre al

Es. 519. **Mendelssohn.** Sogno di una Notte d'Estate.

fondamentale è ommessa anche la quinta di sopratonica.

Può pure risolvere sul primo rivolto di tonica, nel qual

Es. 520. **Haydn.** Op. 76, n. 4.

Es. 521. **Beethoven.** Op. 28.

Es. 522. **Beethoven.** Op. 131.

caso la nona risolta ascendendo è quasi costantemente notata come ottava eccedente di sopratonica.

Quì invece il quarto rivolto di sopratonica, preceduto

Es. 523. **Haydn.** Quartetto in *si♭*.

dai quattro rivolti della nona minore di dominante, risolve sul secondo rivolto di tonica.

In questo breve periodo vediamo, nella seconda battuta, il quarto rivolto della nona minore di tonica risolto sul

Es. 524. BEETHOVEN. Op. 18.

secondo rivolto di dominante, e nella terza battuta il quarto rivolto di nona minore di sopratonica risolto sul primo di tonica.

Per ultimo diamo un altro esempio dell' armonia cromatica di sopratonica, in cui la nona maggiore, presa di

Es. 525. WAGNER. Meistersinger von Nürnberg.

posta, risolve, per salto di sesta discendente, sull' ottava di dominante, e la settima ascende di grado. L' armonia di sopratonica è accompagnata, nel basso, da un pedale di dominante, del quale daremo ragione a suo luogo.

Quì concludiamo questo già troppo lungo capitolo, dal quale l'allievo, che ci abbia attentamente seguiti, avrà imparato come la nona sovrapposta alle armonie di dominante, di sopratonica, o di tonica, nulla cambia alla funzione tonale dell'accordo di settima sugli stessi gradi della scala. Di più avrà imparato come l' ommissione, sia del fondamentale, sia dell' uno o dell' altro intervallo dell' accordo,

se toglie qualche urto dissonante ed è causa di maggiore libertà nel trattamento dei suoni rimanenti, non altera le attrazioni e le affinità proprie dell' armonia completa. È questo un fatto importantissimo, dal quale dipende la spiegazione delle combinazioni armoniche che saranno l'argomento dei capitoli seguenti.

CAPITOLO XIII

170. Accordi di undecima. — 171. Accordo di undecima sulla dominante. — 172. L'undecima risolta melodicamente sulla sensibile. — 173. Risoluzione melodica sulla quinta di dominante. — 174. Risoluzione armonica dell'undecima di dominante. — 175. Primo rivolto. — 176. Secondo rivolto. — 177. Terzo rivolto. — 178. Quarto rivolto. — 179. Quinto rivolto. — 180. Armonia composta di settima, nona e undecima di dominante. — 181. Riassunto dei paragrafi precedenti. — 182. L'undecima di tonica e di sopratonica. — 183. Esempii di armonie di undecima di tonica. — 184. Esempii di armonie di undecima di sopratonica.

170. Pochi sono i teoristi che spingono le loro ricerche allo studio dei fatti armonici risultanti dalla affinità tonale dei suoni generatori col loro undicesimo armonico.

Il fatto che le armonie di undecima sono quasi sempre praticate colla ommissione non solo del fondamentale, ma anche di parecchi concomitanti di questo; l'aspetto strano

Es. 526.

presentato dall'armonia completa; l'influenza, ancora preponderante nelle scuole, della teoria diatonica; la trascuranza in cui vien posto lo studio della funzione tonale degli accordi, e, più di tutto, il voler considerare quali eccezionali o licenziosi tutti quei procedimenti armonici della musica moderna che esorbitano dagli angusti confini della vecchia teoria, bastano a spiegare la ripugnanza

della maggior parte dei teorici per lo studio degli accordi di undecima.

Tuttavia l'impossibilità di spiegare chiaramente e logicamente, con altre ipotesi, moltissime combinazioni universalmente accettate, deve persuadere gli studiosi a ricercare se le leggi della affinità armonica che ci permettono di accompagnare i tre suoni generatori del tono colla loro terza, quinta, settima e nona, non conservino la loro efficacia tonale anche in rapporto di altri concomitanti, quali l'undecima e la tredicesima.

Noi ci proponiamo dimostrare, non solo che il problema deva essere risolto affermativamente in teoria; ma che esso fu già così risolto, in pratica, dalla intuizione musicale dei grandi maestri, che negli ultimi secoli arricchirono l'arte nostra di nuovi procedimenti, qualche volta in aperta contraddizione colla teoria diatonica, quasi sempre da questa lasciati senza spiegazione.

171. Se a un accordo di nona maggiore o minore, sulla dominante, noi sovrapponiamo un'altra terza, otterremo un accordo di undecima; vedi es. 526 *b* (1).

(1) Il rapporto esatto dell'intervallo tra l'ottavo e l'undecimo armonico, 8 : 11, non si trova nè nella scala esatta, nè in quella temperata. Esso è alquanto più grande del rapporto di quarta naturale, 3 : 4, usato in sua vece. Infatti: rapporto di undecima: 8 : 11 = 240 : 330; rapporto di quarta naturale esatta: 3 : 4 = 240 : 320; rapporto di quarta naturale temperata 240 : 320, 4. Gli artefici della nostra scala, i monocordisti, trovarono il suono del quarto grado, non fra i concomitanti della tonica, ma in un generatore di questa. Infatti partendo dal suono iniziale, che noi chiamiamo *do*, e salendo per quante quinte si voglia non si troverà mai un *fa* naturale. Fu necessario aggiungere a quella serie di quinte una quinta più bassa, cioè dire, iniziare la serie non più col *do*, preteso suono iniziale, ma col *fa*; lasciare teoricamente al *do* il nome di tonica, ma darne realmente al *fa* la funzione. E questa fu l'origine del bisogno istintivo sentito dai musicisti medioevali di correggere col *bemolle*, in una infinità di casi, il suono *b* che la teoria gregoriana voleva *duro*. Tale inconveniente non sfuggì ai monocordisti nè ai teoristi antichi, ma i vantaggi melodici trovati nel suono *fa*, che si trovava in rapporto di tono colla dominante e di terza maggiore colla sopradominante erano troppo preponderanti. D'altra parte noi sappiamo che il nostro orecchio possiede la facoltà di trascurare, entro certi limiti, le piccole differenze d'intonazione; e l'adozione della scala temperata ne è una prova. È per questo che la musica pratica sostituisce il rivolto della quinta bassa di tonica, cioè la sottodominante dei monocordisti, corretta dal temperamento, all'undicesimo concomitante di tonica, che sarebbe poi il settimo armonico della dominante; in altri termini, sostituisce il rapporto 240 : 320, 4 al rapporto 240 : 330.

La durezza di questo accordo e l'impossibilità di usare l'armonia completa scrivendo a quattro parti, costringono i musicisti ad ommettere alcuni dei suoni di cui è composto; e questa necessità, lungi dall'essere un inconveniente, è cagione della grande varietà di forme sotto le quali questa armonia di undecima si presta ad essere praticata.

172. L'undecima di dominante può essere presa con preparazione o di posta, e può risolvere melodicamente, cioè prima della risoluzione del suo accordo, sia discendendo sulla sensibile, sia ascendendo alla quinta. La sensibile è quasi sempre ommessa quando la undecima, come

Es. 527.

nel primo caso, risolve melodicamente discendendo; l'ommissione degli altri suoni è lasciata all'arbitrio del compositore.

Es. 528. PEROSI. Risurrezione di Cristo.

In questo brano, dopo due battute di secondo rivolto di tonica, e una d'armonia di sopratonica, abbiamo, alla

Es. 529. BAZZINI. Quintetto in *la*.

quarta battuta, la dominante armonizzata colla settima, la

nona risolta melodicamente in ottava, e l'undecima, preparata dalla settima di sopratonica e risolta sulla sensibile. Generalmente l' undicesima, così risolta, viene confusa col ritardo di quarta; a torto però, differendo essa da quel ritardo:

primo, — per non essere obbligata alla preparazione, potendo essere presa di posta come nel seguente esempio:

Es. 530. BEETHOVEN. Op. 125.

secondo, — per essere l' undecima e la sua risoluzione in sensibile accompagnate quasi sempre da altri suoni dissonanti, quali la settima o la nona, tanto nella forma fondamentale, come negli esempii suesposti, quanto nei rivolti, come nell' esempio seguente, mentre il ritardo

Es. 531. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

di quarta è accompagnato solo dalla quinta e dall'ottava e deve risolvere in accordo perfetto.

Del resto anche il ritardo di quarta sulla dominante non è che un caso di undecima; è la forma più antica nella quale questa dissonanza fu ammessa nella pratica dell'arte. (Per il ritardo di quarta sull'accordo perfetto di secondo grado, vedi il paragrafo 151, in fine).

I suoni dissonanti, dai quali è accompagnata l' undecima, possono risolvere contemporaneamente a questa (vedi es. 528), prima (vedi es. 529), o anche dopo, come in

questo esempio, in cui la settima e la nona sono tenute

Es. 532. MENDELSSOHN. Walpurgis Nacht.

sulla risoluzione della undecima.

Nell'esempio seguente l'undicesima è presa di posta, ed è accompagnata dalla quinta, dalla settima e dalla nona

Es. 533. SCHUMANN. Op. 44.

minore. Mentre l'undecima risolve sulla sensibile, la quinta e la settima sono tenute, e la nona minore risolve ascendendo sulla nona maggicre. È per questa risoluzione che la nona minore di dominante è impropriamente notata come ottava eccedente.

Degno di attento studio è pure il seguente esempio a

Es. 534 J. S. BACH.

due voci. Il *re* sincopato della seconda battuta è appunto una undecima della dominante *la,* e sebbene il compositore scrivesse a due parti, in realtà l' undecima è accompagnata dall'armonia completa, perchè la parte bassa arpeggia i quattro suoni dell'accordo di settima, la parte soprana arpeggia la quinta, la nona e l'undecima, e il nostro allievo sa che il valore armonico di un arpeggio è quello di un accordo i cui suoni siano battuti simultaneamente.

Anche nella penultima battuta dell'esempio 413 l'allievo troverà un' armonia di undecima sulla dominante accompagnata colla quinta, la settima e la nona minore, risolta melodicamente sull'accordo di settima.

173. Nel precedente paragrafo abbiamo accennato alla possibilità di risolvere melodicamente l' undecima di dominante, facendola ascendere alla quinta. In questo caso l'undecima è quasi sempre accompagnata dalla nona maggiore risolta sulla sensibile, e dalla settima, come nella seconda parte dell' esempio n. 527, o dall' ottava, come nel seguente:

Es. 535.

Nell'esempio seguente, a tre parti, l'undecima è accom-

Es. 536. D. Scarlatti.

pagnata dalla nona.

In quest' altro troviamo anche la quinta che sale alla

Es 537. Beethoven. Op. 74.

nona maggiore, risolta discendendo all'ottava.

Nell'esempio precedente la nona e l'undecima sono preparate. Quì invece sono prese di posta, e accompagnate

Es. 538. BEETHOVEN. Op. 125.

da un arpeggio del basso, percorrente tutti i suoni dell'accordo di settima di dominante.

Quì, infine, l'undecima e la nona sono accompagnate

Es. 539. BRAHMS. Op. 112.

dalla settima.

Del resto la risoluzione melodica dell'undecima di dominante può effettuarsi anche di salto su qualunque altro suono dell'accordo. Quì essa risolve scendendo di terza

Es. 540. WAGNER. Oro del Reno.

sulla nona maggiore della dominante di *mi*.

In questo altro esempio l'undicesima è presa di salto e risolve sulla quinta della dominante di *si* ♭, scendendo di settima.

Es. 541. WAGNER. Götterdämmerung.

174. Come le dissonanze di settima e di nona, l'undecima può essere risolta armonicamente, cioè insieme cogli altri suoni dai quali è accompagnata. Per lo più, in questo caso, l'undecima è tenuta per far parte o dell'armonia di tonica:

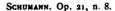
Es. 542.

o dell'armonia di sopratonica:

Es. 543.

Eccone due esempii. Nel primo l'undecima è preparata dalla settima di sopratonica, è accompagnata dalla quinta e dalla settima, e risolve sulla tonica.

Es. 544.

SCHUMANN. Op. 21, n. 8.

Nel secondo la troviamo preparata dalla tonica, ed accompagnata dalla quinta, dalla settima e dalla nona minore.

Es. 545. E. GRIEG. Oisillon.

In questo altro esempio abbiamo l'undecima nel canto,

la parte acuta, e nell' accompagnamento, in una parte di mezzo. Mentre nel canto essa risolve melodicamente sul

Es. 546. BIZET. Carmen.

fondamentale dapprima, sulla quinta poi; nell'accompagnamento si lega coll' ottava di tonica, come nei precedenti due esempii.

Altri esempii di questa risoluzione dell'undecima troveremo quando ci occuperemo dei rivolti di questa armonia. Ora noteremo che l' undecima può ottimamente risolvere anche di salto. Eccone un esempio: l' undecima di dominante, accompagnata dalla settima, risolve sulla quinta di

Es. 547. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

tonica per salto di quarta discendente.

Nella seconda battuta di questo altro esempio, il *mi*,

Es. 548. J. S. BACH. Suite française, in *mi*, Polonaise.

undecima di dominante, risolve di salto sulla terza di tonica *sol* ♯, e nella terza battuta, il *si*, undecima di sopratonica, risolve di salto sulla quinta della dominante.

175. Il primo rivolto dell' accordo di undecima di dominante è rarissimamente usato, per la durezza dell' urto

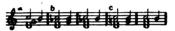
della sensibile coll' undecima; e sebbene se ne incontri qualche esempio nei classici tanto antichi quanto moderni, l' impiego di questo rivolto è così ristretto che ci sembra inutile farne oggetto di studio speciale. L'allievo ne troverà un esempio nel penultimo accordo del n. 598.

176. Il secondo rivolto ha per basso la quinta di dominante, cioè il secondo grado della scala, e si presenta sotto tre forme principali, secondo che è accompagnato:

a) dalla quarta (suono fondamentale):

b) dalla quinta diminuita (nona minore del fondamentale);

c) dalla quinta naturale (nona maggiore del fondamentale), oltre alla terza minore e alla settima, che sono rispettivamente la settima e l' undecima del fondamentale.

Es. 549.

Nella forma *a* l' undecima risolve sempre melodicamente sulla sensibile, e ci pare basti, per il nostro allievo, l' esempio che ne abbiamo dato al n. 531.

Quando l' undecima sia preparata e risolta melodicamente sulla sensibile, troviamo l'accordo diatonico di settima sul secondo grado di un tono minore nella forma *b,* e di un tono maggiore nella forma *c.*

L' obbligo della preparazione, logico e naturale nella musica antica, rendeva possiblle l' uso di questa armonia nelle composizioni per voci sole. Ma la musica moderna pratica questi accordi anche di posta:

Es. 550.

pratica anche la risoluzione melodica ascendente dell' un-

decima sulla quinta di dominante, e infine risolve armonicamente l'undecima o di salto, o tenendola ferma a far parte dell'accordo successivo.

Es. 551.

La forma *b,* diatonica nel modo minore, è largamente usata dai moderni, come armonia cromatica nel modo maggiore.

Ecco quì un esempio di questo rivolto, interessantissimo perchè di un vecchio autore italiano. Il periodo è

Es. 552. D. Scarlatti.

in *la* minore, e l'undecima di dominante è presa di posta, sebbene batta in settima col basso. Essa, poi, risolve sull'accordo perfetto di dominante.

In quest' altro esempio l'undecima è preparata; ma risolve sul primo rivolto di tonica, risoluzione che rivela

Es. 553. J. Brahms Op. 51, n. 2.

quale sia il vero fondamentale dell' undecima.

In questo esempio è pure notevole la risoluzione della nona maggiore di sopratonica, che salta sulla sensibile.

Il secondo rivolto d' undecima è qualche volta usato col fondamentale e colla nona, ommettendo la sensibile e la settima di dominante. Esso si presenta allora sotto la

Es. 554.

forma abbastanza insolita di un accordo di quarta, quinta e settima; e risolve, come nel nostro esempio, facendo ascendere di grado la quinta e la settima (nona e undecima di dominante) e facendo discendere la quarta (suono fondamentale).

Es. 555. Gallignani. « Venite ad me. »

Parlando del *pedale,* troveremo questo rivolto di un-

decima usato colla sensibile, con o senza l'ommissione del fondamentale. Ma quì daremo un esempio molto ardito estratto dal secondo tempo del quintetto di Schumann. La undecima di dominante vi è accompagnata, oltre che dalla quinta, dalla settima e dalla nona minore, anche dalla sensibile, alla distanza di semitono. L'undecima risolve legandosi colla ottava di tonica (sesta del primo rivolto); ma nel violino essa salta melodicamente sulla settima e sulla nona minore di dominante, risolta sulla quinta di tonica, che cade, poi, sul *do,* sul quale è risolta l'undecima nella parte del pianoforte.

Es. 556. SCHUMANN. Op. 44.

L' urto dissonante della sensibile contro l' undecima è durissimo, sebbene questa sia preparata, ed è tollerato solo in grazia della vaghissima melodia, nella quale è intrecciata l' undecima; e il principiante oprerà prudentemente astenendosi da simile impiego della sensibile.

177. Il terzo rivolto, di uso frequentissimo, ha nel basso la settima del fondamentale, e, quando questo sia ommesso, la nona maggiore o minore, la undecima e la quinta del fondamentale, diventano terza maggiore, o minore, quinta naturale e sesta maggiore del rivolto.

Es. 557.

Le risoluzioni di questo rivolto sono analoghe a quelle

del secondo rivolto. Eccone alcuni esempii che lasciamo analizzare al nostro allievo.

Es. 558.

L'accordo segnato con asterisco è un'armonia cromatica di sopratonica, della quale parleremo in uno dei seguenti capitoli.

La risoluzione più comunemente usata di questo rivolto è quella segnata nella quinta battuta dell'esempio 558, che troviamo impiegata nella terza battuta del seguente:

Es. 559. WAGNER. Meistersinger von Nürnberg.

facendo discendere l'undecima sulla sensibile nell'accordo di settima di dominante.

La risoluzione che troviamo in principio di questo esempio non è tanto frequente. Il basso scende alla terza di tonica; l'undecima (quinta del rivolto) sta ferma; la nona

maggiore (*fa* ♯) discende di grado, e la quinta di dominante,

Es. 560. BEETHOVEN. Op. 28.

invece di ascendere di grado o di salto, discende di grado a raddoppiare il *la.*

Nel seguente esempio, il terzo rivolto dell' accordo di undicesima sulla dominante di *sol,* risolve sul primo rivolto dell'accordo cromatico di nona minore di sopratonica, l'un-

Es. 561. BEETHOVEN. Op. 14, n. 2.

decima sta ferma diventando settima di sopratonica (quinta diminuita del rivolto) e il *la,* quinta di dominante, e sesta del rivolto, ascende di semitono sulla nona minore di sopratonica, *si* ♭, (settima diminuita del rivolto).

In quest' altro esempio di Chopin vediamo una vaghissima e molto usata risoluzione di questo rivolto. Il basso (settima di dominante) non essendo accompagnato dalla seconda (suono fondamentale) può saltare alla tonica, e la

Es. 562. CHOPIN. Op. 32.

quinta, la terza e la sesta, che sono rispettivamente la undecima, la nona e la quinta del fondamentale, risolvono regolarmente sulla tonica, sulla quinta e sulla terza.

Nella forma *c* dell'esempio n. 557, cioè quando il terzo rivolto di undecima è accompagnato dal fondamentale, l'undecima risolve quasi sempre melodicamente discendendo sulla sensibile. Tale risoluzione troviamo nel seguente esempio, in principio della seconda e terza battuta.

Es. 563. BEETHOVEN. Op. 2.

Il terzo rivolto di undecima è praticabile anche in forma di accordo di seconda, terza e quinta, risolto in seconda, quarta e sesta

Es. 564.

e quando la undecima sia preparata, può essere praticato anche senza ommettere la sensibile, come nel seguente

Es. 565. BEETHOVEN. Op. 93.

esempio, in cui lo vediamo accompagnato prima dalla nona minore, poi dalla nona maggiore, e risolto sull'accordo di tonica.

Anche quì sarà opportuno far notare all'allievo la convenienza di tener distante il suono fondamentale (seconda

del rivolto) dalla sua nona (terza del rivolto), sebbene ciò sia la ripetizione di una raccomandazione già fatta parlando degli accordi di nona. Nell'esempio n. 564 abbiamo visto tre diverse disposizioni di questa forma dell'armonia di undecima; nella prima e nella terza il fondamentale e la nona si trovano alla distanza di settima, nella seconda si trovano alla distanza di nona.

Quando, come nell'esempio n. 565 e n. 574, la sensibile non sia ommessa, è del pari conveniente evitare il suo urto di seconda colla undecima, e perciò come per la nona e per il fondamentale, si dovrà aver cura che la sensibile si trovi almeno alla distanza di settima dalla undecima.

178. Il quarto rivolto ha nel basso la nona di dominante, accompagnata dalla terza, quarta e sesta, corrispondenti alla undecima, quinta e settima del fondamentale. Il suono fondamentale è quasi sempre ommesso, a cagione della sua durezza, quando è dato in una parte superiore a quella cui è affidata la nona.

Il quarto rivolto, come gli altri, può risolvere sia su un'armonia di dominante, quando la undecima risolva melodicamente; sia su un'armonia di tonica o di sopratonica. Eccone alcuni esempii:

Es. 566.

Nel seguente esempio, in *do* maggiore, il quarto rivolto

è preceduto da un rivolto dell'accordo perfetto sul secondo

Es. 567. BEETHOVEN. Op. 36.

grado, armonia composta di suoni generati dalla dominante (quinta, settima, nona maggiore), e risolve sull' accordo fondamentale di settima di dominante.

In questo altro esempio è invece preceduto da una armonia di tonica, *sol* minore, è dato coll'ommissione della sesta (settima di dominante) e l' undecima risolve melodi-

Es. 568. J. S. BACH. Wohlt. Cl.

camente prima della risoluzione del basso.

Nell'esempio seguente è preceduto dal secondo rivolto

Es 569. BAZZINI. Op. 55.

della nona minore di sopratonica.

La stessa armonia, ma in forma di primo rivolto, pre-

Es. 570. BEETHOVEN. Op. 125.

cede quì il quarto rivolto di undecima di dominante, e sarà istruttivo confrontare questa successione con quella illustrata dall'esempio n. 496.

Ora daremo alcuni esempii, in cui il quarto rivolto d'undecima non risolve melodicamente, come nei quattro precedenti, su d'un altro accordo di dominante; ma risolve armonicamente su un accordo di tonica.

Quì lo vediamo risolto sul secondo rivolto di tonica,

Es. 571. BRAHMS. Op. 38.

e nella battuta seguente abbiamo un caso di terzo rivolto di undecima egualmente risolto.

Quì invece risolve sul fondamentale:

Es. 572. CIAIKOWSKI. Op. 30.

La stessa risoluzione è possibile anche quando l'accordo di undecima sia armonizzato colla nona maggiore, invece della nona minore, come nel seguente esempio:

Es. 573. BRAHMS. Op. 112.

Infine diamo due esempii di quarto rivolto di undecima in cui la sensibile non è ommessa. Naturalmente questa

combinazione sarebbe troppo ardita per le voci sole, ed

Es. 574. BEETHOVEN. Op. 125.

è praticabile solo nella musica strumentale, o nella musica per canto con accompagnamento.

Es. 575. E. GRIEG. Op. 20.

179. Il quinto rivolto ha nel basso la undecima, armonizzata colla seconda, quarta e sesta maggiore o minore, corrispondenti alla quinta, settima e nona maggiore o minore del fondamentale; oppure colla seconda, quarta e quinta, corrispondenti alla quinta, settima e ottava del fondamentale.

Es. 576.

In questa forma l'undecima risolve sia discendendo sulla sensibile, sia restando ferma a far parte dell'accordo seguente, che può essere una armonia di tonica o di sopratonica.

Es. 577.

Nel seguente esempio il quinto rivolto di undecima della dominante di *re* minore, è preparato dal terzo ri-

Es. 578. WAGNER. Vascello Fantasma.

volto dell'accordo cromatico di sopratonica; risolve sul primo rivolto della nona di dominante, il quale cade poi sul terzo rivolto della nona cromatica di tonica.

Questo rivolto può essere praticato anche senza la ommissione della sensibile, tanto se l'undecima sia presa di posta, quanto se venga preparata.

Es. 579.

Nel secondo caso, cioè quando l'undecima è preparata, essa viene generalmente spiegata come un *suono estraneo* all'armonia di dominante, e tenuto mercè un artifizio conosciuto sotto il nome di *pedale,* del quale parleremo in uno dei prossimi capitoli. Fin d'ora però faremo osservare all'allievo quanto sia assurda l'ipotesi di suoni *estranei* all'armonia che possano essere *tenuti*. Se si adoperano suoni estranei all'accordo, questi devono essere risolti su un armonico dello stesso accordo.

Nel primo caso, cioè quando l'undecima è presa di posta, abbiamo un accordo usato in una forma di cadenza frequentissima negli antichi, e considerata dai teorici quale

Es. 580. HAYDN. Quartetto in *s*

un triplo ritardo sulla tonica. In realtà i ritardi, semplici, doppi o tripli che siano, devono sempre essere preparati e anche preparati, si possono sempre spiegare non come suoni estranei, ma come armonici dissonanti. Quì si tratta di una vera e propria armonia di undecima di dominante, armonizzata colla sensibile, colla quinta e colla settima del fondamentale, sul quale discende l' undecima prima che l'accordo concluda la frase sulla tonica. L'ommissione del fondamentale non è necessaria, e il nostro allievo troverà facilmente nei classici del settecento altri esempii di tale cadenza, in cui l'accordo di undecima è dato col suono fondamentale.

180. Se noi ommettiamo il fondamentale, la sensibile e la quinta dell' accordo di undecima di dominante, otteniamo un accordo perfetto composto della settima, della nona (maggiore o minore) e della undecima. Questo accordo è consonante per l' ommissione dei suoni predetti che si troverebbero in urto dissonante con ciascuno dei suoni che lo compongono, e questi sono liberi nella loro

Es. 581.

progressione. Ma conoscendo la derivazione di questo accordo, si spiega chiaramente il carattere cadenzale di questa

Es. 582

successione, praticata dai polifonisti più antichi, e nota sotto il nome di cadenza plagale.

Confronti l'allievo quanto diciamo ora della triade sul quarto grado della scala, con quanto spiegammo al paragrafo 151 dell'accordo perfetto sul secondo grado e dell'accordo di quinta diminuita sulla sensibile.

181. Ricapitolando quanto abbiamo spiegato, vediamo che:

a) L'accordo di undecima sulla dominante risolve: o su un altro accordo di dominante (risoluzione melodica), o sull' accordo di tonica, o sull' accordo cromatico di sopratonica (risoluzione armonica).

b) Tutti i suoni dell'accordo di undecima, compresa la nona, seguono le regole già esposte nei precedenti capitoli, relative alla loro progressione. La settima e la nona diventano libere nella loro progressione, quando siano ommessi i suoni dell' accordo coi quali esse sono in rapporto dissonante, cioè il fondamentale e la sensibile.

c) Nella risoluzione melodica, l'undicesima per lo più discende di semitono o ascende di tono; nella risoluzione armonica l'undecima quasi sempre resta ferma; però nell'un caso e nell'altro non è escluso che la undecima possa risolvere di salto.

182. L'accordo di undecima non è praticato solamente sulla dominante; ma anche sugli altri due suoni generatori del tono, la tonica e la sopratonica (vedi esempio 526 *a. c.*).

Questi accordi sono frequentemente usati coll' ommissione del fondamentale e della terza, e qualche volta anche coll' ommissione della quinta, sì che si presentano sotto queste forme:

Es. 583.

a b c d e f g

a) un accordo perfetto maggiore sulla settima minore del tono, formato dalla settima, nona maggiore e undecima di tonica;

b) un accordo perfetto minore sulla settima minore del tono, formato dalla settima, nona minore e undecima di tonica;

c) un accordo di terza minore, quinta naturale e set-

tima minore sulla dominante, formato dalla quinta, settima, nona maggiore e undecima di tonica;

d) un accordo di terza minore, quinta diminuita e settima minore sulla dominante, formato dalla quinta, settima, nona minore e undecima di tonica;

e) un accordo di terza minore, quinta naturale e settima minore sulla sesta maggiore del tono, formato dagli armonici della sopratonica;

f) un accordo di terza minore, quinta diminuita e settima minore sulla sesta maggiore del tono;

g) un accordo perfetto cromatico minore sulla tonica del modo maggiore, accordo del quale abbiamo già parlato al capitolo X.

183. Nel brano che riportiamo quì, troviamo due forme dell'undecima di tonica, quelle segnate *a* e *d* nell'esempio precedente.

Es. 584. BEETHOVEN. Op. 67.

Nella prima battuta il tono di *do* maggiore è stabilito dal primo rivolto di dominante e dal fondamentale di tonica. Nella seconda battuta troviamo il primo rivolto dell'accordo perfetto sul secondo grado (armonia generata dalla dominante) seguito dal primo rivolto dell'accordo di nona minore di tonica. Questa armonia continua per altre due battute e nella quarta è notevole la promiscuità della notazione corretta (*re* ♭) colla notazione impropria (*do* ♯)

della nona minore. Nella quinta battuta troviamo la forma *d* colla undecima nel basso, nella sesta abbiamo la forma *a* come accordo di quarta e sesta; la settima minore di tonica risolve ascendendo alla sensibile, formando così una armonia di dominante, composta della settima, sensibile e quinta, risolta sul primo rivolto della nona minore di sopratonica, che alla sua volta cade sul secondo rivolto di tonica. Evidentemente in tutto il periodo non c'è il minimo accenno ad una modulazione in *si* ♭ o in *fa*, o in altro tono, in cui le armonie della quinta o della sesta battuta siano diatoniche. Senza alcun dubbio esse appartengono al tono di *do*. E, siccome la dominante non può generare il *si* ♭, e la sopratonica non può generare il *fa* ♮, siamo costretti ad ammettere che quelli accordi sono generati dalla tonica, come accordi di nona minore e undecima, il primo; di nona maggiore e undecima, il secondo.

Nell' esempio che segue troviamo la forma *a* dell' un-

Es. 585. SCHUMANN. Genoveva.

decima di tonica, preparata dal secondo rivolto della nona minore di tonica e risolta sul primo rivolto della nona minore di sopratonica.

Questa forma dell' undecima di tonica può essere praticata senza ommettere il suono fondamentale. Ne diamo quì due esempii:

Nel primo essa è preceduta dall' accordo perfetto di tonica, e la nona e l'undecima risolvono ascendendo sulla

Es. 586. BEETHOVEN. Op. 125.

terza e sulla quinta, formando così l'accordo di settima cromatica di tonica, risolto su una undecima di sopratonica, la forma segnata *e* ed *f* nell'esempio n. 583, coll'ommissione della nona del fondamentale.

Nel secondo l'undecima di tonica è pure preceduta

Es. 587. MENDELSSOHN. Atalia.

dall'accordo perfetto di tonica, si alterna poi colla settima cromatica di tonica, la quale finalmente risolve sul terzo rivolto della nona minore di sopratonica.

In entrambi questi esempii non si può parlare di modulazione in *sol,* e, se non si ammettesse l'armonia di undecima sulla tonica, bisognerebbe ammettere la presenza, in questi due periodi, di accordi estranei al tono di *re,* dunque non legati tonalmente colle armonie precedenti e seguenti, il che musicalmente sarebbe assurdo.

Della forma *b* ecco quì un esempio chiarissimo:

Es. 588. WAGNER. Lohengrin.

L'undecima di tonica, con settima minore e nona minore, è preceduta dall'accordo perfetto di tonica, e risolve sulla settima di dominante.

Quì, invece, lo stesso accordo è preceduto dal secondo

Es. 589. SCHUMANN. Op. 54.

rivolto della settima cromatica di sopratonica, e risolve sul primo rivolto di dominante.

Nel seguente esempio la nona minore è notata come

Es. 590 BEETHOVEN. Op. 28.

ottava eccedente, a cagione della sua risoluzione ascendente. Ma il nostro allievo sa che il tono di *re* non possiede come armonico il suono *re* ♯, e ormai non gli sarà difficile sostituirlo mentalmente col *mi* ♭, nona minore di tonica. La dominante non può generare il *do* ♮, la sopratonica non può generare il *sol* ♮, dunque non v'ha dubbio che quì si tratti di una armonia composta della settima minore, nona minore e undecima di tonica, preceduta dal primo rivolto dell'accordo perfetto di quarto grado, nona maggiore *(si)*, undecima *(re)* e settima *(sol)* di dominante, e risolta sul primo rivolto dell'accordo di settima di dominante.

Elegantissima è la risoluzione del basso dell'accordo di undecima, sulla nona minore di dominante che risolve

Es. 591. KIRCHNER. Op. 60, n. 13.

melodicamente sul suo fondamentale.

Notevole è l'armonia di undecima di dominante risolta sulla tonica, nelle due battute precedenti l'armonia di undecima di tonica.

L'ultimo esempio che diamo di questa forma di unde-

Es. 592. WAGNER. Walküre.

cima, è preceduto dall'accordo perfetto di tonica, e presenta la vaghissima risoluzione sullo stesso accordo.

Questo esempio, oltre al suo straordinario valore estetico, è importantissimo anche dal punto di vista tecnico, perchè dimostra, nelle armonie cromatiche di tonica, la facoltà di risolvere sull' accordo perfetto del proprio fondamentale, producendo un senso di cadenza, meno energico certamente di quello prodotto dalla cadenza autentica o plagale, ma sufficiente a soddisfare il nostro senso tonale, quando la funzione della tonica sia stata chiaramente espressa dalle armonie precedenti.

La forma *c* consta della quinta, settima, nona maggiore e undecima di tonica; cromatica nel modo maggiore, e diatonica nel minore. (Vedi cap. VII § 82). Ne diamo quì un esempio un po' lungo, per la necessità di convincere il nostro allievo che tutto il periodo è retto dalla tonica *do*.

Es. 593. BEETHOVEN. Op. 67.

Nella prima battuta il tono di *do* è determinato dalla successione dei due accordi di dominante e di tonica. Nella seconda abbiamo il secondo rivolto di dominante. Nella terza il quarto rivolto di nona minore di tonica risolve, facendo ascendere la terza e la nona minore, impropriamente notata *do* ♯, sulla undecima e sulla nona maggiore. Tanto l'una quanto l'altra ascendono ancora sul primo rivolto della nona minore di tonica, la nona minore risolve sull'ottava nella quinta battuta, e il primo rivolto dell'accordo di settima di tonica risolve sull'accordo perfetto di quarto grado, il quale cade sulla dominante, che conclude poi sulla tonica. La nostra citazione si arresta alla dominante di *do,* sufficiente a dimostrare al nostro allievo che quì non abbiamo modulazione in *fa.* E che veramente questo periodo non moduli in *fa,* e che quindi le armonie cromatiche della terza, quarta e quinta battuta siano generate dalla tonica, l'allievo potrà sentire, suonando le prime sette od otto battute, e fermandosi prima dell'accordo di *sol.* Malgrado la successione delle armonie della quinta e sesta battuta, l'accordo perfetto di *fa* non presenta il carattere di riposo, proprio dell'accordo perfetto di tonica; possiede invece un carattere di moto pronunciatissimo, che ci annuncia come la funzione di tonica risieda in un altro suono.

La stessa forma, ma impiegata col fondamentale, troviamo nel seguente esempio:

Es. 594. BEETHOVEN. Op. 55.

L'armonia di settima, nona e undecima di tonica è data di posta, la settima risolve ascendendo sulla sensibile, la nona e l'undecima sono tenute come quinta e settima di dominante.

Della forma *d* abbiamo già visto un esempio al numero 584 — ma la sua importanza ci consiglia di mostrarne qualcun altro al nostro allievo.

Quì è preparata dal secondo rivolto di tonica, e invece

Es. 595. WAGNER. Meistersinger von Nürnberg.

di risolvere su un' altra forma dell' armonia di undecima di tonica, come all' esempio n. 584, la settima e la nona ascendono di semitono sulla sensibile e sulla quinta di dominante, il basso e l' undecima di tonica sono tenuti, presentando così la risoluzione sull' accordo di settima di dominante, nella sua forma fondamentale.

In quest' altro esempio la risoluzione è identica, diffe-

Es. 596. WAGNER. Tristano e Isolda.

rente è la preparazione, e la notazione, corretta nell'esempio precedente, quì è impropria, essendo la settima, *sol* ♮, e la nona minore di tonica, *si* ♭, segnate come sesta eccedente, *fa* 𝄪 e ottava eccedente, *la* ♯.

Infine diamo un altro esempio, in cui questa forma di undecima di tonica è praticata col fondamentale. È preparata dall'accordo perfetto di tonica minore, e risolve su

Es. 597. E. GRIEG. Op. 35.

un'altra armonia cromatica di tonica, quella di nona minore.

184. Nelle forme segnate *e* ed *f* nell'es. n. 583 riconosciamo due accordi diatonici di settima sul sesto grado, di un tono maggiore il primo, di un tono minore il secondo. (Vedi cap. VII). Lo stile diatonico praticava queste armonie colla preparazione (per rendere agevole l'intonazione degli accordi dissonanti nella musica a voci sole) e le risolveva su un'armonia il cui fondamentale fosse il secondo grado della scala. La musica moderna, invece, pratica anche di posta queste armonie composte di quinta, settima, nona maggiore o minore e undecima di sopratonica, risolvendole poi: o melodicamente sullo stesso generatore: o armonicamente su un accordo di dominante, quasi sempre il primo rivolto.

In questo esempio l' undecima è preparata come una dissonanza diatonica.

Es. 598. J. S. Bach. Wohltemp. Clav.

Ma, invece di risolvere su un' armonia consonante o dissonante di secondo grado, risolve sul primo rivolto di dominante. Il *re* tenuto prepara la nona maggiore di questa; e il *fa* della parte soprana non può essere una nota di passaggio, perchè cade su un tempo forte. È l' undecima di dominante risolta ascendendo sulla quinta, e questo accordo è un rarissimo esempio del primo rivolto di questa armonia.

Quì l'undecima è data senza preparazione, è preceduta dalla nona di dominante nella sua forma fondamentale, e

Es. 599. Beethoven. Op. 18, n. 2.

risolve sul primo rivolto dell'accordo di settima di dominante.

Tale è la risoluzione più frequente di questa forma dell'undecima di sopratonica. Ne diamo quì due altri esempii. Nel primo gli accordi sono arpeggiati e l'undecima è

Es. 600. BEETHOVEN. Op. 31.

preceduta dal secondo rivolto di tonica; nel secondo l'undecima, presa di posta, è preceduta dal fondamentale di di tonica, e l'accordo di dominante, sul quale risolve, è dato senza il suono fondamentale.

Es. 601. BEETHOVEN. Op. 127.

Però questo accordo di undecima può risolvere anche su altre forme dell'accordo di dominante. In questo esempio

Es. 602. BEETHOVEN. Op. 129.

lo troviamo due volte, risolto la prima sul fondamentale di dominante, la seconda sul secondo rivolto.

I suoni componenti questo accordo di undecima possono presentarsi non solo in forma di accordo di settima, ma naturalmente anche in forma di rivolti.

In questo esempio l'armonia di undecima di sopratonica

si presenta in forma di primo rivolto, è preparata dal secondo rivolto di dominante, e risolve sul primo.

Es. 603. BEETHOVEN. Op. 55.

Anche quì è data in forma di primo rivolto, ma risolve

Es. 604. SAINT SAENS. Rhapsodie Bretonne.

sul fondamentale dell'accordo perfetto di dominante.

Nella quarta battuta dell' es. n. 602 l' abbiamo vista in forma di secondo rivolto, risolto sul secondo rivolto di dominante, e nel seguente esempio la troviamo in forma

Es. 605. WAGNER. Walküre.

di terzo rivolto, risolto sul fondamentale di dominante, cui segue un' altra armonia di dominante, con settima, nona maggiore e undecima.

Nella musica moderna s'incontra talvolta questa armonia di undecima apparentemente risolta sull' accordo

Es. 606. WAGNER. Parsifal.

perfetto di tonica. Per lo più questa è solo una risoluzione melodica della quinta di sopratonica su uno o parecchi dei suoni compònenti l'armonia di undecima, alla quale succede l'armonia di dominante, come in questo esempio, in cui *sol* ♯, quinta di sopratonica, procede di salto sulla nòna e sull'undecima, *re* ♯ e *fa* ♯, prima di risolvere sulla settima di dominante.

Del resto l'armonia composta di quinta, settima, nona e undecima di sopratonica, può ottimamente risolvere sull'accordo di sopratonica, precisamente come l'armonia di quinta, settima, nona e undecima di dominante risolve sull'accordo di dominante. Questa risoluzione non è propria solamente dello stile diatonico, ma può benissimo essere impiegata nello stile cromatico, come in questo esempio:

Es. 607. GOLDMARK. Nozze Campestri.

nel quale vediamo l'accordo di settima sul sesto grado *sol* (seconda battuta), risolvere sul secondo rivolto della settima di sopratonica (prima metà della terza battuta), risolto poi sulla settima di dominante.

La forma *f* non differisce dalla forma *e*, se non per la nona minore, la quale deve essere praticata nel modo

Es. 608. J. S. BACH. Wohlt. Clavier.

minore a preferenza della nona maggiore.

È inutile parlar quì della forma *g*, se non per dire che essa ci spiega l'origine dell'accordo perfetto minore

Es. 609. **Massenet. Re di Lahore**

usato cromaticamente sulla tonica di un modo maggiore; e quando tratteremo del *pedale,* vedremo in qual maniera sia praticabile l'undecima di sopratonica, senza ommettere nè il suono fondamentale, nè la sua terza cromatica.

CAPITOLO XIV

185. Degli accordi di tredicesima. — 186. Suoni ommessi. — 187. Risoluzione della tredicesima. – 188. Tredicesima maggiore di dominante, accompagnata dalla sensibile. — 189. Armonia di dominante, sensibile e tredicesima minore. — 190. Armonia di dominante, sensibile, quinta e tredicesima maggiore o minore. — 191. Tredicesima col fondamentale, la sensibile e la settima. — 192. Altre forme dell'armonia di tredicesima di dominante accompagnata dal fondamentale. — 193. Armonie di tredicesima nelle quali è ommesso il fondamentale: sensibile, nona minore e tredicesima maggiore. — 194. Sensibile, quinta, nona minore e tredicesima maggiore. – 195. Sensibile, quinta, settima, nona minore e tredicesima maggiore. – 196. Tredicesima minore, sensibile e nona minore. — 197. Tredicesima minore, sensibile, settima e nona minore o maggiore. — 198. Altre forme della tredicesima maggiore. — 199. Armonia di tredicesima coll'ommissione del fondamentale, della sensibile e della quinta. — 200. Fondamentale, undecima e tredicesima. — 201. Nona, undecima e tredicesima. — 202. Armonia completa di tredicesima di dominante. – 203. Tredicesima di tonica. — 204. Tredicesima di tonica, colla nona e l'undecima. — 205. Tredicesima di tonica colla settima, la nona maggiore e l'undecima. — 206. Tredicesima minore di tonica colla settima, la nona minore e l'undecima. — 207. Tredicesima maggiore di tonica accompagnata dalla nona minore, dalla quinta e dalla terza. — 208. Tredicesima maggiore di tonica accompagnata dalla undecima, dalla nona minore e dalla quinta. — 209. Tredicesima minore di tonica accompagnata dalla nona minore, dalla quinta e dalla terza. — 210. Tredicesima maggiore di tonica accompagnata dalla settima minore cromatica. – 211. Tredicesima maggiore di sopratonica accompagnata dal fondamentale e dalla terza cromatica. — 212. Tredicesima minore di sopratonica accompagnata dal fondamentale o dalla terza cromatica. — 213. Tredicesima maggiore di sopratonica accompagnata dalla terza e dalla nona minore. — 214. Nona minore, undecima e tredicesima minore di sopratonica. — 215. Terza, settima, nona minore e tredicesima minore di sopratonica.

185. Armonie e accordi di tredicesima sono quelli nei quali entra a far parte la tredicesima di uno dei tre suoni generatori del tono. Sebbene, in qualche rarissimo caso, tutti i suoni componenti uno di tali accordi siano stati praticati simultaneamente, in generale queste armonie sono

adoperate colla ommissione di parecchi suoni; e le dodici forme fondamentali, che presentiamo quì, di queste ar-

Es. 610.

monie, hanno piuttosto il valore di schema teorico, nel quale la pratica sceglie i suoni di cui intesse le armonie atte ad esprimere certi atteggiamenti del pensiero del compositore, che non quello di veri e proprii accordi, proposti nella loro integrità allo studio del nostro allievo.

Benchè l'ommissione di parecchi suoni sia quasi costantemente praticata nelle armonie di undecima, frequente in quelle di nona, e qualche volta si incontri anche in quelle di settima, e ci deva quindi esser lecito di supporre il nostro allievo sufficientemente famigliarizzato con questo artificio, pure gioverà un esempio a chiarir meglio il nostro pensiero.

Data la successione:

Es. 611.

è facile riconoscere, nel secondo accordo, la triade di tonica, dal carattere cadenzale della successione e dal senso di riposo proprio a questo accordo. Meno facile sarà lo spiegare la natura e analizzare la funzione tonale del primo.

L'aggruppamento dei suoni formanti il primo accordo ci indica trattarsi di un accordo dissonante, quindi di moto; ma perchè la settima *mi* ♭ risolve ascendendo? e come mai, se si trattasse veramente di un accordo di settima, questo trova la sua risoluzione su un fondamentale diverso da quello su cui deve risolvere un accordo di settima sul *fa?*

Se riflettiamo che il *fa* non è uno dei generatori appartenenti al tono di *do,* saremo condotti a cercare da quale altro suono sia generato questo accordo. La presenza del *do* non ci dà nessuna indicazione, perchè tale suono si trova tanto fra gli armonici di tonica, come fondamentale e ottava, quanto fra gli armonici di dominante e di sopratonica, come undecima e come settima.

Il *mi* ♭ ristringe già il campo della nostra ricerca, perchè lo troviamo solo fra gli armonici di dominante, come tredicesima minore, e fra quelli di sopratonica, come nona minore.

E, infatti, sappiamo che la terza minore può far parte dell' accordo perfetto di tonica, diatonicamente nel modo minore, e cromaticamente nel maggiore; ma non mai delle armonie cromatiche generate dalla tonica, nelle quali può trovar posto solamente la terza maggiore.

Se ora esaminiamo i due suoni restanti, il *la* ♭ e il *fa,* li troveremo fra gli armonici di dominante e non fra quelli di sopratonica; per il che concluderemo il primo accordo della successione data all' esempio n. 611 essere un' armonia generata dalla dominante, e composta della settima *fa,* della nona minore *la* ♭, dell'undecima *do* e della tredicesima minore *mi* ♭, spiegandoci così l'attrazione esercitata su questo accordo dalla tonica; attrazione che resterebbe interamente inesplicata se nel nostro esame avessimo tenuto conto solo degli intervalli componenti quell' accordo, trascurando di cercare nel loro generatore la ragione della loro funzione tonale.

Una difficoltà sorge, per l' allievo, dal fatto che questi accordi si presentano sotto forme tanto diverse, che è impossibile dare un principio generale per la loro notazione numerica. Ma, a questo riguardo, non dobbiamo dimenticare che la notazione numerica è affatto insufficiente a indicare da sola la natura di una armonia; essa serve unicamente a fissare la distanza dal basso dei suoni componenti l'accordo; è, se è lecito esprimersi così, una specie di stenografia musicale, basata sul fatto materiale degli

intervalli che in un dato accordo si riscontrano, astrazion fatta dalla natura e dalla funzione tonale dell'accordo stesso.

Occorrerebbe un volume per illustrare tutte le combinazioni di tre o quattro suoni derivanti dai dodici accordi di tredicesima registrati più su — e oggetto di questo capitolo sarà quello, più modesto, di mostrarne all'allievo solamente le principali, e le più usate dai grandi musicisti, lasciando a lui la gradevole e fruttuosa fatica di compire, meditando i capolavori dell'arte nostra, lo studio da noi quì iniziato.

186. La scelta dei suoni che devono accompagnare la tredicesima, dipende in gran parte dal principio generale che prescrive l'ommissione dei suoni sui quali le dissonanze son chiamate a risolvere. Così quando la tredicesima deve risolvere sulla quinta, questa non potrà accompagnare la tredicesima, precisamente come la terza accompagna ben di rado la undecima, e come nei rivolti di nona è quasi sempre ommesso il fondamentale.

Tutti i suoni componenti gli accordi di tredicesima, fino alla undecima inclusivamente, seguono i precetti già esposti nei capitoli precedenti, tenendo conto solo dei suoni effettivamente impiegati per accompagnare la tredicesima. Così quando il fondamentale, la terza e la quinta siano ommessi, la settima non è più dissonante e quindi resta sciolta dalle restrizioni a cui è soggetto l'impiego delle dissonanze di settima.

187. Come gli accordi di undecima, di nona e di settima, anche gli accordi di tredicesima possono risolvere melodicamente o armonicamente. Nel primo caso, la tredicesima cade per lo più sulla quinta, o ascende alla settima, e qualche volta salta anche alla terza. Nel secondo caso essa può essere tenuta a far parte dell'armonia seguente, e può risolvere discendendo o ascendendo, sia di grado, sia di salto. Nelle tredicesime di tonica e di sopratonica la risoluzione melodica è meno frequente che non nella tredicesima di dominante.

La tredicesima maggiore colla nona maggiore, e la tredicesima minore colla nona minore, si trovano in rapporto di quinta naturale, epperò quando la tredicesima sia accompagnata dalla nona della stessa specie, si dovrà curare di evitare, nella risoluzione, le possibili successioni di quinte naturali per moto retto.

La tredicesima minore risolve frequentemente ascendendo di semitono cromatico; e in questo caso è quasi sempre notata come quinta eccedente del suo generatore, nella stessa guisa in cui vedemmo la nona minore notata come ottava eccedente o la settima minore di tonica notata come sesta eccedente.

188. Ed ora incominceremo lo studio delle armonie di tredicesima, esaminando dapprima quelle generate dalla dominante, non solo perchè queste siano le più importanti e le più frequentemente usate, ma anche perchè il fondamentale, ommesso quasi sempre nelle armonie di tredicesima di tonica e di sopratonica, si trova presente in molte armonie di tredicesima di dominante; e ciò renderà più agevole all' allievo il seguire le nostre spiegazioni.

E prima di ogni altra, studieremo una combinazione ormai antica, universalmente accettata, entrata persino nel patrimonio armonico dell' arte popolare; intendiamo l' accordo composto di dominante, sensibile e tredicesima maggiore.

Es. 612.

Questo accordo, che ci dimostra l'origine dell' accordo perfetto sul terzo grado del modo maggiore, è vivamente attratto verso la tonica; può concludere, cadendo sulla tonica, una frase, un periodo o anche un pezzo di musica; e la tredicesima, preparata o presa di posta, può legarsi

colla terza di tonica, o, più comunemente, risolve discendendo di terza, come nel seguente esempio.

Es. 613. SCHUMANN. Op. 44.

In questo altro esempio l'accordo di dominante, sensibile e tredicesima, determina il ritorno del tono principale, *re* maggiore, preparando la ripresa del tema.

Es. 614. BEETHOVEN Op. 125.

Nella terz'ultima battuta il basso passa melodicamente e per grado, dal fondamentale alla sensibile, e nella parte acuta, l'ottava di dominante accompagna per terza la tredicesima nella sua risoluzione.

Frequentissima è la risoluzione melodica della tredicesima sulla quinta o sulla settima.

Risolvendo sulla quinta essa si presenta come una appoggiatura, e come tale è spiegata da quasi tutti i teoristi.

Es. 615. BRAHMS. Op. 112.

Es. 616. CATALANI. Ero e Leandro.

La tredicesima, quando non sia preparata, può esser presa tanto di salto quanto di grado, ascendendo o discendendo; in somma è trattata come una consonanza, malgrado il forte carattere di moto impressole dalla viva attrazione verso la tonica.

Illustriamo la risoluzione melodica della tredicesima sulla settima di dominante, colla enunciazione del tema del primo tempo della Sinfonia Eroica. Le prime quattro

Es. 617. BEETHOVEN. Op. 55.

battute sono armonizzate coll' accordo perfetto di tonica. Il *do* ♯ della quinta battuta è la notazione impropria della settima cromatica di tonica, risolta poi sulla sensibile. Questa è accompagnata dalla sesta (fondamentale) e dalla quarta (tredicesima maggiore di dominante) che ascende melodicamente al *la* ♭, settima di dominante.

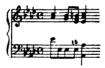
In questo esempio l'accordo di tredicesima è dato come primo rivolto, avendo la sensibile nel basso; e non sarà superfluo notare che questa armonia (la quale si presenta nel fondamentale in forma d'accordo di terza e sesta) nel

primo rivolto ha la forma di quarta e sesta, nel terzo rivolto, cioè quando la tredicesima si trova nel basso, ha la forma d'accordo di terza e quinta, e come tale deve esser segnata nella notazione numerica; la quale, ripetiamo, tien conto solo degli intervalli formati dai suoni realmente impiegati, trascurando affatto la loro derivazione e la loro funzione tonale.

Il penultimo accordo dell'es. n. 432 è una tredicesima maggiore di dominante, accompagnata dalla sensibile. Si confrontino anche gli esempii n. 482 e n. 569.

189. L'armonia di tredicesima, studiata nel paragrafo precedente, è praticabile solo nel modo maggiore. Invece quando al fondamentale e alla sensibile si aggiunga la tredicesima minore, abbiamo un'armonia praticabile tanto nel modo maggiore, quanto nel modo minore.

Nel modo maggiore, e quando la tredicesima risolve ascendendo di semitono sulla terza di tonica, la tredicesima è di sovente notata impropriamente come quinta ec-

Es. 618. BEETHOVEN. Op. 30, n. 2.

cedente di dominante, e allora si presenta come la sovrapposizione di due terze maggiori. Non sempre però; ecco quì un altro esempio, nel quale la tredicesima è rettamente

Es. 619. WAGNER. Tristano e Isolda.

notata, sebbene risolva ascendendo di semitono. Nella stessa battuta è notevole la risoluzione di salto della undecima di dominante.

Questa tredicesima minore, accompagnata dalla dominante e dalla sensibile, può risolvere anche discendendo per salto di terza sulla tonica e melodicamente può passare all'uno o all'altro dei suoni che l'accompagnano. Nel seguente esempio troviamo riunite le due risoluzioni armoniche e le due risoluzioni melodiche di cui parliamo.

Es. 620. WAGNER. Die Walküre.

Dapprima la tredicesima passa alla sensibile nella parte acuta, e alla dominante nel basso, e quando l'armonia di dominante risolve su quella di tonica, vediamo la tredicesima ascendere di semitono nella parte acuta, e discendere di terza nel basso.

Ma molto più comune è la risoluzione melodica sulla

Es. 621. SAINT-SAENS. Op. 7.

quinta, facendo discendere di semitono la tredicesima minore.

Il primo rivolto di questa armonia si ottiene quando

Es. 622. GRIEG. « Primula veris. »

la sensibile si trova nel basso. Nel nostro esempio la tredicesima minore è impropriamente notata come *la* ♮, e risolve sulla terza di tonica.

Il secondo rivolto di questa armonia fu conosciuto e praticato anche dagli antichi, i quali credettero ravvisarvi una triade speciale, composta di terza maggiore e di quinta eccedente sul terzo grado della scala diatonica, nel modo minore.

Quì diamo un esempio di questo secondo rivolto, ri-

Es. 623. E. Grieg. Op. 46.

solto melodicamente sull'accordo perfetto di dominante.

Quì invece ne vediamo la risoluzione armonica sul fondamentale di tonica nelle ultime due battute. Nella terza

Es. 624. Schubert. Quartetto in *la* minore. Op. 29.

battuta la tredicesima minore ha per basso la sensibile, dunque cade in forma di primo rivolto.

La sua risoluzione più comune, però, ha luogo sul primo rivolto di tonica, risoluzione, questa, che si incontra fre-

Es. 625.

quentemente nelle pagine dei classici antichi.

Il gran Bach, per il quale si può credere che l'arte nostra non avesse nessun segreto, fece largo uso dell'ar-

monia di tredicesima, anche nella sua forma fondamentale. Eccone quì alcuni esempii, scelti di proposito nella sua musica vocale.

Es. 626. J. S. BACH. « Jesu, meine Freude. »

Quì la tredicesima della dominante di *si* minore risolve discendendo di terza sulla tonica. Notisi la settima presa melodicamente dal basso, mentre la tredicesima è ancora tenuta dcl soprano.

In questo altro esempio la tredicesima della dominante di *sol* minore è presa di posta sul fondamentale e sulla

Es. 627. J. S. BACH. « Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. »

sensibile, è tenuta a far parte di un' altra armonia di dominante, composta di settima *(do)*, nona *(mi ♭)*, undecima *(sol)* e tredicesima *(si ♭)*, e risolve, al secondo quarto, discendendo di semitono sulla quinta di dominante.

Anche in questo ultimo esempio la tredicesima della

Es. 628. J. S. BACH. « O Ewigkeit, du Donnerwort. »

dominante di *sol* minore è presa di posta, ma è legata colla nona minore di sopratonica; la quale poi risolve sull'armonia di dominante.

Prima di passare all'esame di altre forme dell'armonia di tredicesima, presentiamo all' allievo una curiosa risolu-

Es. 629. WAGNER. Meistersinger von Nürnberg.

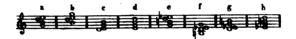
zione della forma di cui ci siamo occupati sinora.

Nella prima battuta la tredicesima maggiore risolve melodicamente sulla quinta dell' accordo di settima di dominante del tono di *sol* maggiore. Questa armonia è attratta verso la tonica, e il farla seguire dalla tredicesima minore, nella quale l' attrazione verso la tonica è ancora più pronunciata, nulla presenta di strano al nostro orecchio. Ma questa tredicesima minore, invece di risolvere su un' armonia di tonica, è respinta su di un accordo composto di terza maggiore, quarta eccedente e sesta eccedente sulla sesta minore del tono. È questa un' armonia di sopratonica, della quale ci occuperemo nel XV capitolo, e quì basterà dire al nostro allievo che questa armonia è fortemente attratta verso la dominante. Si direbbe che, con questo accordo, il discorso armonico si arretri di qualche passo, per meglio prendere la rincorsa verso la tonica. Infatti sentiamo l' armonia di sopratonica risolvere soddisfacentemente sull' accordo di tredicesima della terza battuta; quì ancora l'autore respinge la tredicesima sull' accordo di sesta eccedente, per risolvere poi la tredicesima alla sua seconda ripetizione sul secondo rivolto di tonica. L'artificio di ritardare così la risoluzione di un accordo di moto è molte volte, come in questo esempio, fonte di bellezze squisite, ma è un artificio pericoloso per i principianti. Nel nostro caso è mirabile come ogni suono dell' armonia di tredicesima trovi, seguendo le leggi dell' affinità melodica, la via più naturale per portarsi su un suono dell' armonia di sesta eccedente. Il basso e la sen-

sibile ascendono di semitono, la tredicesima discende di semitono sulla sopratonica e l'ottava di dominante discende di semitono sulla terza cromatica di sopratonica. Se le parti non *cantassero* così *bene*, l'effetto sarebbe confuso e forse perduto.

Un altro caso di tredicesima minore di dominante, accompagnata dalla sensibile, e risolta sulla terza di tonica, si trova nell'ultima battuta dell'esempio n. 533.

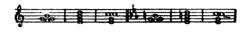
190. La tredicesima, tanto maggiore quanto minore, di dominante, può essere accompagnata, oltre che dal fondamentale e dalla sensibile, anche dalla quinta di dominante; allora presenta gli stessi intervalli onde è composto l'accordo di terza quinta e settima sul terzo grado della scala maggiore o minore. (Vedi cap. VII § 82).

Es. 630.

Ma l'allievo, se ci ha attentamente seguiti sin quì, deve aver compreso che veri accordi di settima, o di che altro intervallo si voglia, non esistono, fuor di quelli fondati sui tre generatori del tono: tonica, dominante e sopratonica. Solo questi sono generati dal loro fondamentale, e trovano in questo fatto la ragione del loro nome. Ogni altra combinazione di suoni può presentare i caratteri esteriori di un accordo perfetto, o di settima o di nona o di undecima, ma in realtà altro non può essere che un rivolto, o un frammento di un accordo di tonica, o di dominante o di sopratonica. Che lo pseudo-accordo di settima sul terzo grado non sia generato dal suo fondamentale, si capisce dalla terza minore, poichè la generazione armonica dà sempre la terza maggiore; e che la funzione tonale di questo accordo sia veramente quella del suo generatore,

ci avverte la risoluzione melodica della tredicesima sulla settima di dominante:

Es. 631.

o la risoluzione armonica di tutto l'accordo sull'armonia di tonica:

Es. 632.

Ci sembrerebbe tempo sprecato quello speso a illustrare la risoluzione melodica di questa tredicesima sulla settima di dominante. Invece daremo alcuni esempii della risoluzione armonica.

E incominciamo con tre esempii di Bach. Nella prima

Es. 633. J. S. BACH. Wohlt. Clavier.

battuta è stabilito il tono di *mi* minore, e nella seconda troviamo un'armonia di tredicesima, la stessa dell'esempio n. 611, composta della settima *(la),* nona minore *(do),* undecima *(mi)* e tredicesima *(sol)* di dominante. Questa risolve melodicamente sul quarto rivolto di undecima, e nella terza battuta troviamo la forma di tredicesima della quale ci occupiamo in questo paragrafo. L'armonia di dominante risolve sul secondo rivolto di tonica, la tredicesima si lega colla terza di tonica, e la quinta, che in questa combinazione è resa dissonante dall'urto di settima o di seconda colla tredicesima, oltre a essere preparata, risolve discendendo di grado, come una dissonanza diatonica.

L'identica armonia di dominante, sensibile, quinta e tredicesima minore, troviamo in questo altro esempio, il

Es. 634. J. S. Bach. « Wir glauben all'an einen Gott. »

quale, essendo scritto per le voci, ha per noi il vantaggio di una esposizione più chiara dell'accordo. La quinta, che colla tredicesima si trova in rapporto di seconda minore, è preparata e risolve discendendo di grado, come le dissonanze diatoniche. La sensibile, con procedimento prediletto dal Bach, invece di ascendere di semitono, salta alla quinta di tonica; la dominante discende alla terza di tonica, e la tredicesima è tenuta a far parte dell' accordo successivo.

Nel terzo esempio troveremo un trattamento più ardito.

Es. 635. J. S. Bach. Wohlt. Cl.

Sul primo quarto della battuta abbiamo indubbiamente il primo rivolto della dominante di *re* ♯ minore, che al secondo quarto risolve sulla tonica. Il basso dalla sensibile passa alla dominante, dalla quale, di salto, passa alla tredicesima. Questa urta in settima colla quinta presa di grado dal soprano; ma ciò malgrado la quinta risolve ascendendo e la tredicesima, ancora di salto, passa alla tonica. Al terzo quarto della stessa battuta troviamo l'identica combinazione in tono di *do* ♯ maggiore, e quì la tredicesima è maggiore invece che minore. Apparentemente abbiamo dunque la settima risolta ascendendo.

L'orecchio, il sentimento e la ragione sono d'accordo nell'accettare simili procedimenti e nel tenerli in conto di gioielli di stile, e a quei critici e a quei musicografi che non sapendo metterli d'accordo colle loro teorie, osano parlare di scorrezioni e di regole violate, rispondiamo che il solo genio ha il diritto di dettare le leggi dell'arte, e che tra il Bach e i loro precetti monchi e arbitrarii, non esitiamo a eleggere a nostra guida il primo.

Nel seguente esempio vediamo dapprima la tredicesima

Es. 636. GOUNOD. Mors et Vita.

accompagnata dal fondamentale e dalla sensibile e raddoppiata all'ottava in una parte media.

Nel basso la tredicesima scende di grado sulla quinta di dominante, mentre l'ottava di tredicesima e gli altri suoni sono tenuti nelle parti acute; si ottiene così la forma *c* dell'esempio n. 630, risolta legando la tredicesima e il fondamentale colla terza e colla quinta di tonica, facendo ascendere di semitono la sensibile e discendere di tono il basso. Questa cadenza è notevole per il suo carattere solenne, quasi jeratico, e per la semplicità colla quale questo carattere è ottenuto.

Non meno bella è la seguente, nella quale abbiamo la forma *h* dell'esempio n. 630 risolta sul fondamentale di tonica.

Es 637. BRAHMS. Op. 10.

I tre suoni componenti l'accordo perfetto di dominante sono preparati; è presa di posta invece la tredicesima minore.

Confronti l'allievo questo esempio coi precedenti, nei quali il basso fa cadenza sulla tonica, non scendendo di quinta dalla dominante, ma di terza dalla tredicesima di dominante.

Il penultimo accordo dell'esempio n. 188 (Grieg) è una tredicesima maggiore di dominante, accompagnata dal fondamentale, dalla sensibile e dalla quinta. La risoluzione ha luogo sul primo rivolto di tonica.

Un altro splendido esempio di questa armonia ci è offerto da Schumann (vedi es. n. 362). La forma *h* è presa di posta in principio della prima e della seconda battuta, risolvendo sempre sul primo rivolto della tonica, *mi* minore. L'espressione angosciosa di questa armonia risponde mirabilmente alla triste narrazione delle parole del canto.

191. La tredicesima maggiore o minore di dominante può essere accompagnata, oltre che dal fondamentale e dalla sensibile, anche dalla settima, ommettendo la quinta.

Es. 638.

Allora la tredicesima, se risolve melodicamente, cade per lo più sulla quinta di dominante:

Es. 639. BEETHOVEN. Op. 10, n. 1.

ma può cadere pure sulla sensibile:

Es. 640. BRAHMS Op. 18.

e anche, ma più raramente, sul fondamentale, come vediamo nel seguente esempio, in cui la dominante è preceduta dal secondo rivolto di sopratonica *(re)* con quinta diminuita *(la ♭)*; armonia, questa, della quale ci occuperemo nel seguente capitolo.

Es. 641. WAGNER. Tristano e Isolda.

Più importante, per noi, è la sua risoluzione armonica, che ha luogo, quasi sempre, sulla armonia di tonica. La tredicesima può discendere di terza, mentre la settima discende di grado, come l'allievo troverà nella prima battuta dell'es. n. 638, o in Grieg, op. 38, n. 5, battute, 3.ª, 4.ª, 7.ª e 8.ª e op. 43, n. 5, battuta ultima; o in Jensen, op. 32, n. 23, battuta 8.ª

Quando la tredicesima maggiore è accompagnata dalla settima, è raramente legata colla terza di tonica, per evitare la risoluzione in unissono o in ottava della seconda minore o della settima maggiore, formata dalla tredicesima maggiore colla settima di dominante.

Però questa risoluzione non si può escludere, e ne diamo quì un peregrino esempio, in cui l'armonia di tredicesima di dominante di *si ♭* risolve sull'armonia di settima cromatica di tonica. La tredicesima si lega colla terza di

Es. 642. MARTUCCI. Momento musicale per quartetto d'archi.

tonica, la settima di dominante discende di semitono, e la sensibile, pure di semitono, cade sulla settima di tonica.

In questi due esempii la tredicesima minore della do-

Es. 643. CHOPIN. Walzer in *la* minore.

Es. 644. CIAIKOWSKI. Op. o.

minante di un tono maggiore, sebbene accompagnata dalla settima, risolve ascendendo di semitono sulla terza di tonica.

È comunissima la preparazione dell'esempio di Chopin. Più ardita è quella dell' esempio di Ciaikowski, nel quale il *si* ♮ deve essere interpretato come nona minore (*do* ♭) di dominante.

Terminiamo con un prezioso esempio dell'inesaurabile

Es. 645. J. S. BACH. Minuetto in *sol* minore.

Bach, in cui la tredicesima minore della dominante di *do* minore è risolta sull' accordo perfetto sulla sesta minore del tono (*la* ♭), armonia composta di nona minore, undecima e tredicesima minore di dominante. È facile confondere

l'armonia di dominante di *do* della seconda battuta, con un accordo di *mi* ♭ armonizzato con terza, nona maggiore e tredicesima minore (quinta eccedente); ma un attento esame della frase convincerà l'allievo che siamo in *do* minore, e che quindi il fondamentale dell' accordo di tredicesima è il *sol,* dominante, della quale il *mi* ♭ è la tredicesima minore.

192. Oltre a queste forme, altre sono praticate, nelle quali la tredicesima è accompagnata dal fondamentale e da parecchi dei suoni appartenenti all' armonia di dominante.

Quì, per esempio, la tredicesima, preparata dalla nona maggiore di sopratonica, è data col fondamentale, colla

Es. 646 MARTUCCI. Op. 53, n. 2.

sensibile, colla quinta e colla settima — e risolve armonicamente sulla tonica.

In Brahms op. 68, terzo tempo, penultima battuta, l'allievo troverà una tredicesima di dominante, risolta armonicamente, e accompagnata da tutti i suoni componenti l'accordo di settima.

Però quando la tredicesima è accompagnata dal fonda-

Es. 647.

mentale e dagli armonici superiori alla settima, essa risolve quasi sempre melodicamente.

In questa cadenza la tredicesima è accompagnata dal

Es. 648. CHOPIN. Op. 58.

fondamentale, dalla sensibile, dalla settima e dalla nona maggiore.

La tredicesima risolve melodicamente sulla quinta, ed è questa la risoluzione più comune, mentre che la nona ascende di grado sulla sensibile. È da notare, però, che quando la nona risolve ascendendo alla sensibile, questa accompagna raramente la tredicesima.

Nel seguente esempio l'accordo perfetto di sopratonica

Es. 649. GRIEG. Op. 38.

cade, nella seconda battuta, sull' armonia di dominante di *la* minore, con sensibile, settima e nona. La sensibile, con bel modo di canto, sale alla tredicesima e questa risolve melodicamente ritornando alla sensibile. L' identico passaggio è ripetuto nelle altre due battute in tono di *sol* maggiore, solo che quì la tredicesima è maggiore, accompagnata però ancora dalla nona minore.

L' armonia di tredicesima minore, accompagnata dal fondamentale, mentre il basso canta sulla sensibile e sulla

nona minore, è praticata nella prima battuta di questa

Es. 650. Bizet. Carmen.

elegantissima frase. La tredicesima è tenuta come terza dell' accordo di tonica nella successiva battuta, mentre il basso cade, con bel modo di canto, sulla quinta.

E quì vedremo un nuovo aspetto dell' armonia di tredicesima, sul quale richiamiamo in modo speciale l' atten-

Es. 651. Saint-Saens. Op. 7.

zione dell' allievo per l' importanza eccezionale acquistata da questa forma nella musica moderna.

Dopo l' armonia di undecima, a metà della seconda battuta è introdotta la tredicesima, accompagnata dalla undecima, dalla settima, dalla quinta e dal fondamentale. La quinta e la settima, cantando per terza, si portano sulla settima e sulla nona maggiore, formando così l' armonia dei quattro concomitanti superiori che chiudono la serie delle dissonanze naturali. Questa armonia nel nostro esempio risolve melodicamente, come quasi sempre avviene quando il fondamentale non sia ommesso.

Nella terza battuta di questo esempio l'allievo troverà due quinte naturali di moto retto, fra la nona e la tredicesima, risolte sull'ottava e la quinta. Sarebbe ridicolo imputarle ad errore, perchè la successione delle quinte fu

proibita per evitare la ambiguità tonale da esse generata, ambiguità che quì non si riscontra grazie al deciso carattere tonale dell'armonia dissonante.

Scrivendo a quattro voci si ommette frequentemente anche la settima, sulla quale risolve poi la undecima,

Es. 652. J. BRAHMS. Op. 112.

quando la tredicesima e la nona risolvono sulla quinta e sulla sensibile (confronta il secondo quarto dell'ultima battuta dell'esempio n. 617), e si ottiene allora la stessa armonia data dalla quinta, settima, nona maggiore e undecima di sopratonica. Unica differenza è che questa implica fra i suoni ommessi la quarta eccedente del tono (terza cromatica di sopratonica), quella, invece, sottintende la quarta naturale del tono, come settima di dominante.

Nella prima mezza battuta dell'esempio seguente, invece

Es. 653. MASSENET. Re di Lahore.

della settima è ommessa la nona, e nell'ultimo quarto abbiamo l'armonia completa. In questo esempio troviamo il fondamentale in una parte acuta, pratica comunissima, e che non può, in nessun modo, imbarazzare il nostro allievo.

Ma Beethoven ha fatto di più. Non solo adoperò nelle

parti acute il fondamentale e la settima, ma fece *cantare* nel basso, da una parte sola, l'undecima e la tredicesima, nella famosa entrata del corno nel primo tempo dell'Eroica.

Es. 654. Beethoven. Op. 55.

Ammiratori e detrattori dell'altissimo poeta inorridirono e accordarono le loro voci in un sol coro di biasimo e di indignazione. Nei tre suoni del corno, e critici e teoristi, e fin quì poco male, ma ahimè, anche artisti quali Berlioz, si ostinarono a vedere gli elementi dell' accordo perfetto di tonica, a forza e malamente uniti all'armonia di dominante, mentre in realtà non si tratta che di due armonici risolti melodicamente sul loro fondamentale. Vi fu chi propose, si trovò persino un editore che stampò, una correzione a quelle due povere battute, sostituendo un *sol* al *la* ♭ del secondo violino! (1).

(1) Rimandiamo chi avesse vaghezza di maggiori notizie, all'ottimo studio di G. Grove: Beethoven and his nine Symphonies (London. Novello, Ewer & Comp., 1896), o a quello del nostro Colombani: Le nove sinfonie di Beethoven (Torino, Bocca, 1896). Altre opere da consultare: A. Teetgen: Beethovens' Symphonies critically discussed, (London, W. Reeves); — W. Neumann: Beethoven, eine Biographie (Cassel, 1854); — A. Oulibicheff: Beethoven, ses critiques e tses glossateurs (Leipsick et Paris 1857); — Marx: Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen (Berlin, Janke, 1859); — O. Mühlbrecht: Beethoven's Leben, I. Band. Wien 1864, II. Leipzig 1865, III. ibid. 1866; — Wegeler et Ries: Notices biographiques sur L. van Beethoven, (Paris, Dentu, 1862); — A. Schindler: Histoire de la vie et de l'oeuvre de L. van B. (Paris, Garnier 1865). — A. W. Tayer: L. van B.'s Leben (Berlin 1866).

Le sopradescritte combinazioni sono possibili anche colla nona e colla tredicesima minori — e ne diamo quì

Es. 655. BEETHOVEN Op. 125.

un esempio, meno celebre del precedente, ma che raccolse una messe non meno larga di istintive approvazioni e di sapienti censure.

L' armonia cromatica di sopratonica risolve, nella seconda battuta, sulla tredicesima minore di dominante, accompagnata da fondamentale, settima, nona minore e undecima. Anche quì la risoluzione è melodica, sull'accordo perfetto di dominante.

L' identica armonia troviamo impiegata da Beethoven nella seconda sinfonia e con una lieve differenza nella di-

Es. 656. BEETHOVEN. Op. 36.

sposizione delle parti, essendo la undecima e la tredicesima più basse della nona minore e della settima. Inoltre quì la settima e il fondamentale sono preparati, il che dà all' accordo un aspetto a tutta prima molto diverso da quello dell' esempio precedente, sebbene entrambi siano generati dallo stesso suono, la dominante, e composti degli identici intervalli di settima, nona minore, undecima e tredicesima minore.

Terminiamo questo paragrafo con un altro esempio di tredicesima maggiore di dominante, accompagnata non solo

dal fondamentale, dall'undecima, dalla nona e dalla settima, ma anche dalla quinta. Il fondamentale *sol* nella parte so-

Es. 657. MENDELSSOHN. Atalia.

prana avrebbe tutta l'apparenza di una undecima di sopratonica, se il *fa* naturale arpeggiato nel basso non ci avvertisse esser questa una armonia di dominante.

193. Ora passeremo in rassegna le forme di questo accordo nelle quali viene ommesso il fondamentale. Queste sono meno facili da riconoscere ed analizzare — però l'allievo vedrà molto diminuita la difficoltà di classificare tali forme dell'accordo di tredicesima, se, esaminandole, terrà conto anche della loro risoluzione e della corretta notazione dei suoni cromatici.

Ommettendo il fondamentale, la quinta, la settima e l'undecima, si ottiene un accordo composto di sensibile,

Es. 658.

nona minore e tredicesima maggiore.

Questo accordo è attratto verso la tonica, come tutte le armonie generate dalla dominante, e la nona minore è quasi sempre impropriamente notata come ottava ecce-

Es. 659.

dente, prendendo così l'apparenza del secondo rivolto di

Es. 660.

una triade maggiore sul terzo grado.

Ora l'allievo deve già sapere che sul terzo grado, del modo maggiore, non è possibile una triade maggiore, non facendo parte del tono la quinta eccedente di tonica, terza maggiore del terzo grado, e gli sarà facile riconoscere di quale armonia veramente si tratti.

In questo passo di Beethoven, la risoluzione dell'accordo della quinta battuta ci dimostra che non è il primo

Es. 661. BEETHOVEN. Op 81.

rivolto della dominante di *do minore*. Siamo e restiamo in *mi* ♭ — in questo tono non v' ha *si* ♮, e se l'allievo quindi sostituisce a questa nota il *do* ♭ otterrà questo accordo :

Es. 662.

generato dalla dominante e risolto sul secondo rivolto di tonica. Infatti il *do* ♭ (nona minore della dominante) discende al *si* ♭ (quinta della tonica), la sensibile *re* ascende alla tonica, e la tredicesima resta ferma legandosi colla terza della tonica.

Questa forma dell' accordo di tredicesima è qualche volta impiegata nelle cadenze — allorchè l'accordo di tonica è preceduto da una apparente triade maggiore sul

Es. 663.

terzo grado, che dovrebbe essere propriamente scritta così:

Es. 664.

(Ben inteso che diciamo questo unicamente per rendere più chiara all' allievo la derivazione di tale armonia — e non per censurare l' impiego della notazione impropria dei suoni cromatici. Tale notazione ha il vantaggio di presentarsi più facile all' occhio del lettore, e questo vantaggio è più che sufficiente per compensare la difficoltà in cui può indurre la mente dell'allievo, e per approvarne l'uso, conveniente nella pratica).

Più raramente questa armonia di sensibile, nona minore e tredicesima maggiore, per mezzo della risoluzione melodica è legata coll'accordo di settima di dominante. Ecco quì un breve periodo nel quale, in mezzo ad armonie ap-

Es. 665. BRAHMS. Requiem.

partenenti al tono di *fa,* troviamo due volte un accordo che ha l'apparenza del primo rivolto dell'accordo perfetto di *la* maggiore. Anche quì pensiamo che il suono *do* ♯ non appartiene al tono di *fa,* e se lo sostituiamo mentalmente

Es. 666. ROSSINI. Messa solenne.

col *re* ♭, come facemmo col *si* ♮ — *do* ♭ dell'esempio n. 662,

troveremo che il *mi* è la sensibile, il *do* ♯ = *re* ♭ la nona minore di dominante e il *la* la tredicesima.

Anche il nostro Rossini trasse ottimo partito da questa armonia. La troviamo nell'es. n. 666 preparata dall'accordo di sesto grado, nella forma di accordo perfetto e risolta sul fondamentale di dominante del tono di *la* nella quinta battuta. Sarà istruttiva, e perciò raccomandiamo all'allievo, l'analisi delle altre armonie cromatiche di tonica e di dominante che si incontrano in questo periodo.

194. Affine alla precedente è la combinazione alla quale passiamo ora. Mentre quella, colla notazione impropria della nona minore, ha l' aspetto di una falsa triade maggiore sulla terza del tono, questa, mediante l'aggiunta della quinta di dominante, assume l' apparenza di un falso accordo di settima sul terzo grado.

Es. 667. HELLER. Op. 119.

Quì siamo in *mi* maggiore, e, dopo l' accordo perfetto di tonica, troviamo un accordo di terza maggiore, quinta naturale e settima minore sul *sol* ♯, che a tutta prima accennerebbe a una modulazione in *do* ♯ minore. Senonchè lo vediamo risolto sulla tonica di *mi*, facendo salire di tono la settima e discendere di semitono la falsa sensibile *si* ♯. Evidentemente il *si* ♯, che non appartiene al tono di *mi*, è semplicemente un *do* ♮, nona minore di dominante, il *re* ♯ è la sensibile, il *fa* ♯, che sale, è la quinta, e il *sol* ♯ del basso, la tredicesima.

Ancora il falso accordo di terza maggiore, quinta naturale e settima minore sul terzo grado, ma colla retta notazione della nona minore di dominante, e risolto melodicamente sul fondamentale, troviamo nel secondo quarto

della seconda battuta di questo esempio. Sarà utile confrontare questo accordo coll'esempio n. 630.

Es. 668. WAGNER. Tristano e Isolda.

Negli esempii precedenti abbiamo visto praticato il falso accordo di settima sul terzo grado di un tono maggiore, in forma di fondamentale e di primo rivolto. Esso può essere praticato anche in forma di secondo rivolto, come vediamo nella quinta battuta dell'esempio n. 469. Ivi l'accordo *do* ♯, *mi*, *fa* ♯, *la* ♯, apparente secondo rivolto della dominante di *si*, è risolto sulla tonica di *re* maggiore. Quando noi sostituiamo il *si* ♭ al *la* ♯, vediamo che la apparente dominante di *si* è realmente un'armonia di tredicesima maggiore della dominante di *re*, accompagnata dalla sensibile, dalla quinta e dalla nona minore.

195. Se all'armonia studiata nel precedente paragrafo si aggiunge la settima di dominante, si ottiene un falso accordo di nona minore sulla terza maggiore del tono. Nel seguente esempio la nona minore, rettamente notata, non permette equivoco sulla vera natura dell'armonia di

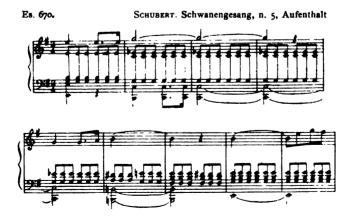
Es. 669. BRAHMS. Requiem.

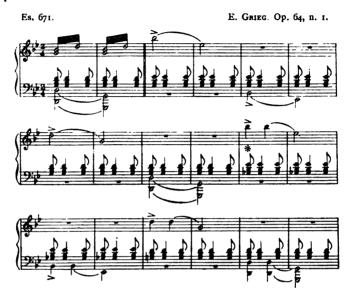
tredicesima, preceduta dal primo rivolto di tonica, e risolta sullo stesso.

Questa armonia è praticata raramente e, per quanto sappiamo, è propria solo della musica moderna, non avendone noi incontrato nessun esempio negli antichi.

196. Nel paragrafo 193 abbiamo studiato l'armonia di tredicesima maggiore di dominante, con sensibile e nona minore, la quale, mercè la notazione impropria della nona, appare quale un accordo perfetto maggiore sul terzo grado della scala maggiore. Se alla tredicesima maggiore sostituiamo la tredicesima minore, non è più conveniente la notazione impropria della nona minore, e si avrebbero, supponendo di essere nel tono di *do,* i suoni *si* (sensibile) *la* ♭ (nona minore) e *mi* ♭ (tredicesima minore), i quali non si prestano, in qualunque modo rovesciati, ad assumere forma di accordo perfetto, per l'intervallo di seconda eccedente, *la* ♭ — *si,* e quello di quarta diminuita *si* — *mi* ♭. I pochi autori che si valsero di questa armonia, evitarono di ferire l'occhio dei lettori coll'aspetto insolito di questo aggruppamento di suoni, notando impropriamente la sensibile, e ottenendo così un falso accordo perfetto minore sulla sesta minore del tono. Non abbiamo mai trovato, sinora, questa armonia impiegata nel modo maggiore, ma non perciò ci sembrerebbe ragionevole assegnarla esclusivamente al modo minore.

Eccone due esempii. Nel primo, in *mi* minore, troviamo questa tredicesima nella seconda battuta, risolta melodicamente, nella sesta, sull'accordo di dominante con settima.

Es. 670. SCHUBERT. Schwanengesang, n. 5, Aufenthalt

Nel secondo, in *sol* minore, vediamo la risoluzione armonica di questa tredicesima di dominante, sull' accordo perfetto di tonica.

Es. 671. E. Grieg. Op. 64, n. 1.

Sarebbe ozioso insistere sull'importanza e sulla bellezza di questa armonia, la quale attende ancora di entrare, come meriterebbe, nel linguaggio corrente musicale, sebbene volga quasi un secolo dacchè lo Schubert ne abbia, in uno dei suoi *lieder* più ispirati e più popolari, mostrata l'efficacia tonale e l'alto valore espressivo.

197. Quì diamo due esempii della tredicesima minore, risolta di salto sulla tonica e accompagnata dalla sensibile,

Es. 672. E. Grieg Op. 12.

dalla settima e dalla nona minore. La undecima è data nel basso come pedale.

Es. 673. E. Grieg. Op. 38.

La tredicesima minore, in quest' altro esempio, è accompagnata prima dalla settima, nel basso, e dalla nona maggiore nelle parti superiori. Questa, melodicamente, passa alla sensibile e alla nona minore, per risolvere poi sul-

Es. 674. E. Grieg. Op. 46.

l'accordo perfetto di tonica. La tredicesima minore, risolta ascendendo, è notata, come di solito, quale quinta eccedente della dominante.

Qui la tredicesima minore della dominante di *la* è presa di posta nel basso, è accompagnata dalla sensibile, dalla

Es. 675. Wagner. Tristano e Isolda.

settima e dalla nona minore, e risolve armonicamente sull'accordo di sopratonica. Il *re* ♯, della parte soprana, può essere considerato quale una nota di passaggio cromatica, ma realmente fa parte di una armonia di sopratonica che studieremo nel seguente capitolo.

198. La tredicesima maggiore, quì, è accompagnata

Es. 676. WAGNER. Tannhäuser.

dagli stessi intervalli, risolve melodicamente sulla quinta, e anche quì la undecima è tenuta come pedale nel basso.

La stessa armonia, in questo altro esempio, è preceduta dalla settima cromatica di tonica, e l'undecima è presa

Es. 677. JENSEN. Op. 8.

di posta in una parte media.

E quì, finalmente, abbiamo la nona maggiore, invece della nona minore, e la tredicesima risolve melodicamente sulla sensibile.

Es. 678. WAGNER. Meistersinger.

199. In principio di questo capitolo abbiamo dimostrato come un accordo di settima, diatonico o cromatico, costruito sul quarto grado del tono, sia sempre una armonia di tredicesima di dominante. La teoria diatonica ne spiega la risoluzione sull'accordo di terza e quinta, o di terza, quinta e settima sulla sensibile; o la risoluzione, come primo ri-

volto dell'accordo diatonico di nona sul secondo grado, sul fondamentale e sul terzo rivolto di dominante.

Ma la musica moderna pratica questa armonia anche di posta, e oltre al risolverla sulla dominante (risoluzione melodica), la risolve frequentemente o su un' armonia di tonica, o su un' armonia di sopratonica (risoluzione armonica).

Nel primo quarto dell'ultima battuta di questo esempio abbiamo la tredicesima maggiore preparata, e risolta me-

Es. 679. J. S. Bach. « Vater unser in Himmelreich. »

lodicamente sull'accordo di settima di dominante.

Quì ancora abbiamo la tredicesima maggiore presa di posta e risolta melodicamente; è diversa la risoluzione

Es. 680. J. S. Bach. « Nun ruhen alle Wälder. »

della nona di dominante, data in entrambi gli esempii al tenore. Osservi, l'allievo, le due settime di seguito fra basso e soprano.

Nei seguenti due esempii abbiamo la tredicesima mi-

Es 681. J. S. Bach. « Mit Fried'und Freud'fahr ich dahin. »

nore risolta, ancora melodicamente, sul secondo rivolto di

Es. 682. J. S. Bach. « O grosser Gott von Macht. »

dominante. Noti l'allievo l'impiego della nona maggiore nel modo minore.

Quì nelle prime battute troviamo impiegata la nona minore colla tredicesima minore, sebbene il periodo sia

Es. 683. Haydn. Quartetto in *si* ♭.

in modo maggiore. Tornerà utile all'allievo l'analisi delle armonie cromatiche di tonica, sopratonica e dominante che si trovano in questo esempio.

La stessa armonia troviamo praticata da un autore moderno, e risolta pure melodicamente sul fondamentale, nel seguente esempio:

Es 684. Bizet. Carmen.

Ed ora veniamo alla risoluzione armonica:

Nel seguente esempio, in *re* minore, nella seconda bat-

tuta troviamo l'armonia di tredicesima minore di dominante, accompagnata dalla settima *(sol)*, nona minore (*si* ♭) e undecima *(re)*, arditamente risolta sul primo rivolto della settima di sopratonica.

Es. 685. J. S. Bach. Toccata in *re* minore per organo.

Questa risolve sulla dominante con quinta, settima, nona e undecima, seguita dall' accordo di settima che fa poi cadenza sulla tonica.

Non meno istruttivo è quest' altro esempio:

Es. 686 Haydn. Op. 76, n. 4.

Nella seconda battuta troviamo l' accordo di settima sul quarto grado, risolto sul secondo rivolto di tonica. È evidente che il *mi* ♭ del basso è solo in apparenza il fondamentale dell' accordo; ma in realtà è la settima di dominante, il *sol* è la nona maggiore, il *si* ♭ la undecima e il *re* ♭ la tredicesima minore. Nella penultima battuta lo stesso accordo risolve sul primo rivolto della nona minore di sopratonica.

Sebbene non abbiamo ancora parlato della tredicesima di tonica, ci cade in acconcio far osservare che nell'ultimo quarto della prima battuta errerebbe il nostro allievo scorgendo il primo rivolto della dominante di *mi* ♭ con tredicesima minore. Basta il *la* ♮ appoggiatura della seconda

battuta a togliere al *mi* ♭ il carattere di tonica e per conseguenza al *si* ♭ quello di dominante. Quindi quì abbiamo un' armonia di tredicesima minore di tonica, accompagnata dalla terza e dalla settima minore cromatica, armonia sulla quale torneremo in breve.

(Confrontare questa armonia di tonica con l'es. n. 403).

Nella terza battuta di questa frase, tolta da uno dei più conosciuti *lieder* di Schubert, abbiamo la tredicesima di dominante, con settima, nona e undecima, risolta sull' ac-

Es. 687. SCHUBERT. Schwanengesang, n. 4.

cordo perfetto di tonica. Sarà utile, per l'allievo, considerare come l'identico andamento melodico della seconda, terza e quarta battuta, possa essere accompagnato dalle armonie ora di tonica, ora di dominante, assumendo così carattere ed espressione totalmente diversi.

Un altro esempio della risoluzione armonica di questa forma dell'accordo di tredicesima, troviamo nella cadenza finale di un conosciutissimo poemetto di Grieg. Come nel

Es. 688. GRIEG. Op. 43.

nostro esempio n. 611, l' accordo di tonica è preceduto dall' accordo di settima sul quarto grado, armonia di set-

tima *(si)*, nona maggiore (*re* ♯) poi minore (*re* ♮), undecima (*fa* ♯) e tredicesima minore (*la* ♮) di dominante.

Al terzo quarto dell' ultima battuta dell' es. n. 399, abbiamo una tredicesima maggiore di dominante, accompagnata dalla settima, dalla nona maggiore e dalla undecima, e risolta sul primo rivolto della nona minore di sopratonica.

200. La nona minore, l'undecima e la tredicesima maggiore di dominante formano insieme una dolce e strana

Es. 689. CHOPIN. Op. 58.

armonia parecchie volte adoperata con ottimo effetto da questo autore per preparare l' accordo finale.

Se, sola invece, la nona minore e l'undecima sono accompagnate dalla tredicesima pure minore, si avrà l' accordo perfetto maggiore cromatico sulla sesta minore del tono, accordo del quale parlammo già nel capitolo X, ove ne demmo varii esempii nella forma fondamentale e nella forma di rivolto. All'es. n. 645, terza battuta, primo quarto, lo troviamo, preparato da una tredicesima minore di dominante, accompagnata dal fondamentale, dalla sensibile e dalla settima, e risolto su un' altra armonia di dominante, quinta, settima e nona minore.

Quì lo mostriamo preparato dall' armonia di sottodominante e, in forma di primo rivolto, risolto sull' accordo

Es. 690. WAGNER. Walküre.

perfetto di tonica.

Quì invece, pure in forma d'accordo di terza e sesta,

Es. 691. BRAHMS. Op. 36.

risolve sul secondo rivolto di tonica.

Nel seguente esempio troviamo ancora l'accordo perfetto sulla sesta minore del tono, ma risolto sull'accordo

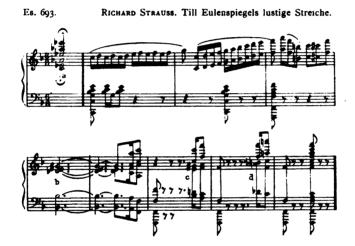
Es. 692. LISZT. Les Préludes.

perfetto maggiore di sottodominante, che il nostro allievo sa essere un'altra armonia generata dal quinto grado (settima, nona e undecima).

201. Può sembrare superfluo il parlare della combinazione del fondamentale colla undecima e colla tredicesima maggiore o minore, essendo questa armonia identica al secondo rivolto dell'accordo perfetto di tonica. Ma, questa derivazione spiega il carattere di dominante posseduto in molti casi dall'accordo di quarta e sesta sul quinto grado,

e il senso cadenzale prodotto frequentemente da questo accordo, quando sia seguito dall'accordo di tonica.

Molti esempii potremmo citare a dimostrazione di questa facoltà cadenzale. Gli ultimi due accordi del nostro es. 571 si trovano nel rapporto suaccennato. La stessa cadenza troviamo nelle ultime battute di un poema di Richard Strauss, che quì sotto riportiamo perchè contengono varie forme dell'armonia di tredicesima, presentate in modo chiaro e facile ad essere analizzato dall'allievo.

Es. 693. RICHARD STRAUSS. Till Eulenspiegels lustige Streiche.

In *a* abbiamo un armonia di tredicesima di sopratonica di cui parleremo più avanti. In *b* troviamo la tredicesima minore (*sol* ♯ = *la* ♭) di dominante, accompagnata dalla sensibile *(mi)*, dalla settima (*si* ♭) e dalla nona minore (*re* ♭). In *c* la tredicesima minore è accompagnata dal fondamentale, dalla sensibile, dalla settima e dalla nona maggiore. In *d* l'accordo di sesta eccedente, del quale parleremo nel seguente capitolo, prepara l'armonia di dominante undecima e tredicesima maggiore che fa cadenza sulla tonica, concludendo il pezzo.

202. In principio di questo capitolo abbiamo già notato come tanto per la sua durezza, quanto per il numero dei suoni onde è composto, soverchio in confronto del numero delle parti più comunemente adoperato, sia rarissimo l'uso dell'accordo completo di tredicesima. Esso però non è impossibile, e l'allievo ne troverà un curioso e interessante esempio nel finale della nona sinfonia di Beethoven, che reputiamo inutile di riportare quì.

La maggior parte dei teoristi lo considerano quale una sovrapposizione dell'accordo di nona minore di dominante sul primo rivolto di tonica, quello come quadruplice appoggiatura di questo. Al che rispondiamo essere illogico lo spiegare come duplice fatto armonico, un gruppo di suoni generati da un unico fondamentale, simultaneamente praticati e accettati dal nostro senso musicale.

203. Le armonie di tredicesima sulla tonica e sulla sopratonica si trovano praticate raramente col fondamentale, quasi sempre ommesso. Tuttavia crediamo più facile, per l'allievo, incominciare il nostro esame di queste armonie presentandogli alcune forme in cui il fondamentale stia fra i suoni che accompagnano la tredicesima.

Nell'esempio n. 686, all'ultimo quarto della prima battuta, abbiamo appunto una armonia di tredicesima minore di tonica, impropriamente notata come quinta eccedente, e accompagnata dal fondamentale (*si* ♭), dalla terza *(re)* e dalla settima cromatica (*la* ♭). Questa armonia risolve sull'accordo perfetto di sottodominante, e sarebbe facilmente scambiata col primo rivolto della dominante di *mi* ♭, se l'appoggiatura *la* ♮ non togliesse al *mi* ♭ il carattere di tonica, non essendo il *la* ♮ un suono diatonico del tono di *mi* ♭, come devono sempre essere le appoggiature risolte discendendo.

La stessa armonia, nello stesso tono e colla stessa risoluzione, troviamo in questa frase; colla differenza che l'accordo di tredicesima di tonica è dato nella sua forma fondamentale, e che l'appoggiatura di quarta eccedente

(*la* ♮), è accompagnata per terza da un' altra appoggiatura di nona (*fa* ♮).

Es. 694. SCHUMANN. Op. 35.

Nello « Scherzo » del Settimino op. 20 di Beethoven, questa armonia è praticata in forma di primo rivolto, cioè colla terza di tonica nel basso. Ci sembra inutile riportare quì questo esempio, ma consigliamo al nostro allievo di confrontarlo con quelli da noi citati.

Questa armonia, sempre risolta sull' accordo perfetto di sottodominante, presenta tanta somiglianza coll'accordo di dominante, composto degli stessi intervalli, che crediamo sufficienti per il nostro allievo gli esempii suesposti, e, senza aggiungerne altri, passiamo ad un' altra forma dell'armonia di tredicesima.

204. Nel capitolo X, parlando dell'accordo perfetto cro-

Es. 695. GOLDMARCK. Nozze Campestri.

matico sulla nona minore del tono, quell' accordo il cui primo rivolto porta il nome di sesta napoletana, accennammo alla sua derivazione dalla tonica. E, infatti, esso non è altro che un'armonia di tredicesima di tonica, in cui sono ommessi il fondamentale, la terza, la quinta e la settima. Non sempre però il fondamentale è ommesso, e quì presenteremo alcuni esempii nei quali troveremo quell'armonia accompagnata dal suo generatore.

Es. 696. BEETHOVEN. Op. 55.

Quì troviamo l' accordo perfetto di tonica colla terza cromatica maggiore, risolta, come di regola, sulla terza minore diatonica, e, nella seconda battuta, è praticato l'accordo di tonica colla nona minore, undecima e tredicesima minore, risolto sull'accordo perfetto minore di tonica. L'accordo di nona minore, sulla dominante, conclude il periodo, facendo cadenza sulla tonica.

In questo altro esempio lo stesso accordo è preceduto

Es. 697. CATALANI. Ero e Leandro.

dal terzo rivolto dell' accordo cromatico di settima sulla sopratonica, e risolve, come nell'esempio precedente, sull'accordo perfetto di tonica.

Quì abbiamo un terzo esempio, nel quale la nona mi-

nore e il fondamentale sono espressi melodicamente da

Es. 698. GRIEG. Op. 12.

una sola parte, risolvendo poi sull'accordo perfetto di dominante.

Nel quarto esempio l'allievo troverà, in *a* e in *b*, questa armonia, risolta la prima volta sull'accordo perfetto di

Es. 699. WAGNER. Siegfried.

tonica, e la seconda volta sull' accordo perfetto di dominante.

E finalmente concludiamo questo paragrafo presentando all'allievo le ultime battute dell'adagio della quarta sinfonia di Brahms, nelle quali vediamo l'armonia di tredicesima minore di tonica, accompagnata dal fondamentale, dalla nona minore e dalla undecima, fare cadenza sull'accordo perfetto di tonica. Raccomandiamo vivamente all'allievo di confrontare questo esempio col n. 592, nel quale pure vedemmo

un' armonia cromatica di tonica fare cadenza sull' accordo

Es 700. BRAHMS. Op. 98.

perfetto del suo stesso fondamentale.

205. Abbiamo visto, studiando la tredicesima di dominante, come questa dia origine a un accordo di settima, maggiore o minore, sul quarto grado, cioè sulla settima di dominante. Sulla settima cromatica di tonica troviamo

Es. 701.

un accordo composto di terza (nona maggiore di tonica), quinta (undecima) e settima minore (tredicesima minore), che a quello fa riscontro.

La risoluzione più comune di questo accordo ha luogo sulla settima di dominante o sui suoi rivolti, come nel nostro esempio, e come troviamo praticato nei seguenti:

Nel n. 702 la tredicesima minore di tonica è elegantemente preparata dalla nona minore di dominante, alternata colla nona maggiore, sì che, sebbene l' accordo sembri preso di posta, realmente l' orecchio attende sul secondo quarto della battuta un *sol* ♮. La parte acuta, prima di risolvere sulla dominante, tocca melodicamente il fondamentale *(si)*, da cui ritorna alla tredicesima minore scendendo per grado. La settima cromatica di tonica risolve ascendendo sulla sensibile, e la nona maggiore e l'undecima sono tenute nell'accordo successivo, come quinta e settima di dominante.

Nel n. 703 la stessa armonia è praticata in forma di secondo e terzo rivolto di un accordo di settima, e se lo sviluppo melodico presenta minore interesse, in compenso resta più chiara la risoluzione armonica sul fondamentale di dominante.

Quì la risoluzione è alquanto differente, sebbene abbia

pur luogo su un' armonia generata dalla dominante. L'armonia di tredicesima minore di tonica è data in principio della seconda battuta, colla notazione impropria della tre-

Es. 704. BAZZINI. Quintetto in *la*.

dicesima, a cagione della sua risoluzione ascendente sulla nona maggiore di dominante. Anche la settima cromatica di tonica risolve, discendendo, sullo stesso suono; la nona e l' undecima di tonica sono tenute come negli esempii precedenti, risolvendo così sul secondo rivolto dell'accordo perfetto sul secondo grado, armonia realmente composta di tre concomitanti della dominante, come abbiamo già fatto osservare parecchie volte. Nella terza battuta abbiamo ancora la stessa tredicesima di tonica, in forma di terzo rivolto di un accordo di settima, e risolta come nell'esempio n. 703. Quì la tredicesima è rettamente notata perchè risolve discendendo.

206. Come la tredicesima minore di dominante è talvolta accompagnata dalla nona minore, oltre che dall' undecima e dalla settima, così pure la tredicesima minore di tonica può essere accompagnata dalla nona minore, in-

Es. 705.

vece che dalla nona maggiore, e allora abbiamo un'armonia affine a quella formata di settima, nona minore e undecima di tonica, da noi studiata nel capitolo precedente (vedi esempio 592).

Naturalmente, mentre l'armonia di undecima si presenta come un accordo perfetto minore sulla settima cromatica, questa, di tredicesima, si presenta come un accordo di terza minore, quinta naturale e settima minore sullo stesso suono.

Ecco un esempio notissimo di questa armonia:

Es 706. SAINT-SAENS. Op. 40.

Le prime quattro battute ci danno l'accordo perfetto della tonica di *sol* minore, e nelle quattro seguenti è ripetuta la stessa figura ritmica delle prime, armonizzata però con un accordo di terza minore, quinta naturale e settima minore sul *fa* naturale.

Evidentemente quì non abbiamo nessuna modulazione, il carattere di tonica rimanendo inalterato al *sol;* il *fa* naturale esclude la generazione dalla dominante, come il *do* naturale esclude quella dalla sopratonica, e ci è forza ammettere questo accordo come composto di suoni generati dalla tonica, cioè settima minore, *fa,* nona minore, *la* ♭, undecima, *do,* e tredicesima, *mi* ♭. Anche quì, come nell'esempio n. 592, questa armonia risolve sull'accordo perfetto di tonica.

207. Molto più comune, ed antica, è la combinazione di terza di tonica, quinta, nona minore e tredicesima maggiore, ordinariamente spiegata come terzo rivolto della dominante della seconda del tono, perchè quasi sempre praticata in forma di accordo di seconda, quarta eccedente

e sesta, sul quinto grado. E veramente, se fosse logico ammettere il pedale come suono estraneo all' armonia, i quattro accordi del nostro esempio costituirebbero due ca-

Es. 707.

denze in due toni diversi, di *re* minore e di *do* maggiore. Ma la ragione ci vieta di accettare la teoria di suoni estranei all'armonia, tenuti invece che immediatamente risolti; e, nel secondo accordo del nostro esempio, il *sol,* tenuto dal basso, non ci permette di veder un accordo di tonica *re,* ma sibbene un accordo di dominante di *do,* composto di fondamentale, quinta, settima e nona. Perciò anche il primo accordo deve appartenere al tono di *do;* non generato nè dalla dominante nè dalla sopratonica, in causa della presenza del *do* ♯ = *re* ♭. Questo accordo è quindi generato dalla tonica, ed è formato dagli intervalli enunciati in principio di questo paragrafo.

Eccone un esempio, in tono di *fa* maggiore, la cui analisi non deve presentare alcuna difficoltà al nostro

Es. 708. SCHUMANN. Op. 41.

allievo. Quì la modulazione in *sol* minore è esclusa anche dal *mi* naturale discendente della quarta battuta.

Nel secondo tempo della sonata di Beethoven, op. 14 n. 1, l' allievo potrà trovare la stessa successione in tono di *do* maggiore.

In questa combinazione non trovammo mai la nona minore rettamente notata.

208. Se, invece della terza di tonica, accompagniamo la tredicesima maggiore colla undecima, si ottiene un accordo rarissimo, ma sommamente prezioso, perchè dotato di una potentissima attrazione verso la dominante.

Es. 709. WAGNER. Meistersinger.

In fine della seconda battuta troviamo di già l'armonia composta di nona minore, undecima e tredicesima maggiore. A questi suoni si aggiunge, in principio della terza battuta, la quinta di tonica nel basso. Questa, resa dissonante dai suoi rapporti di quarta eccedente (quinta diminuita) colla nona minore, di settima coll'undecima, e di seconda colla tredicesima, risolve discendendo sulla settima di dominante, mentre gli altri suoni ascendono di grado sui tre suoni dell'accordo perfetto di dominante.

209. La tredicesima minore, accompagnata dalla terza, dalla quinta e dalla nona minore di tonica, ci dà un altro accordo, raramente praticato, ma che, non meno del precedente, merita profonda attenzione da parte degli studiosi:

Es. 710. BEETHOVEN. Op. 13.

Lo vediamo quì preso di posta nella seconda metà della prima battuta, e risolto su un'armonia di dominante, composta del fondamentale, quinta, settima e nona minore. Questa passa all'armonia di tredicesima minore di domi-

nante con nona minore e undecima, risolta melodicamente sull'accordo perfetto.

210. La tredicesima maggiore di tonica può essere accompagnata, oltre che dalla terza, dalla quinta e dalla nona minore, come negli esempi n. 708 e 709, anche dalla settima minore cromatica, la quale accentua maggiormente il carattere di moto di questo accordo.

Eccone un bell'esempio, risolto su un'altra rara armonia

Es. 711. BEETHOVEN. Op. 22.

di undecima di tonica

Il *si* ♮ del basso, rappresenta la nona minore (*do* ♭) di tonica, risolta ascendendo di semitono. Il *fa* e il *la* ♭ sono la quinta e la settima cromatica, entrambe tenute nell'accordo successivo. La parte soprana canta sulla quinta, la tredicesima maggiore e la terza, per portarsi poi, nella battuta seguente, sul *fa* e sul *mi* ♭. Quì abbiamo dunque una armonia di *fa la* ♭ *do* e *mi* ♭, che non può essere generata dalla dominante in causa del *la* ♭, nè dalla sopratonica in causa del *mi* ♭. Quei quattro suoni sono armonici della tonica, e precisamente la quinta, la settima minore, la nona maggiore e l'undecima. Questa armonia, che vediamo qualche volta dagli autori moderni risolta sull'accordo perfetto di tonica, nel nostro esempio invece risolve molto più logicamente sull'accordo perfetto di dominante.

211. Ed ora che abbiamo passato in rassegna le forme più usitate delle tredicesime di dominante e di tonica, dedicheremo le ultime pagine di questo capitolo allo studio

di quelle forme della tredicesima di sopratonica che maggiormente arricchiscono la musica moderna di armonie sconosciute agli antichi, e che aggiungono un carattere ai tanti altri onde la nostra si distingue dalla musica dei secoli scorsi.

Queste forme, comparativamente più recenti delle tredicesime di dominante, sono anche più raramente impiegate; ma senza dubbio, quando saranno meglio studiate, e quindi i loro rapporti colla tonica saranno divenuti di più facile ed immediata percezione, esse entreranno a far parte dei mezzi d'espressione del pensiero, offerti dalla scienza dell'armonia agli artisti compositori, e il loro uso diverrà non meno comune di quanto non sia divenuto l'uso degli accordi di undecima, di nona e di settima.

La forma più semplice, quella in cui la tredicesima maggiore di sopratonica è accompagnata dal fondamentale e dalla terza cromatica, dà luogo ad un accordo di terza maggiore e sesta maggiore sul secondo grado, o di quarta e sesta sulla quarta eccedente del tono, o di terza minore e di quinta naturale sulla sensibile.

Eccone un esempio, in cui la quarta e sesta sulla quartà

Es 712. HAYDN. Sinfonia in *si*♭.

eccedente (*si*♮) del tono di *fa*, è preceduta dal fondamentale di dominante, e risolve sul terzo rivolto della settima di dominante. Il *si*♮ è la terza cromatica di sopratonica, il *sol* è il fondamentale e il *mi* la tredicesima maggiore.

La stessa combinazione, intrecciata con un interessante

movimento melodico, troviamo nella seconda battuta di questo secondo esempio:

Es. 713. BRAHMS. Op. 68.

Siamo in tono di *mi* ♭, e il *la* ♮ è la terza di sopratonica il *fa* il fondamentale, e il *re* la tredicesima maggiore.

212. Al paragrafo n. 189 abbiamo studiato un accordo composto di dominante, sensibile e tredicesima minore. A questo accordo fa riscontro un altro, composto di sopratonica, terza cromatica e tredicesima minore di questo generatore.

Es. 714.

È evidente che questo accordo può essere risolto sia sul fondamentale, sia sul secondo rivolto, dell'accordo perfetto o dell'accordo di settima di dominante.

Il primo rivolto può risolvere tanto sull' accordo perfetto di dominante, quanto sul terzo rivolto della settima di dominante; e il secondo rivolto risolverà sul primo rivolto di dominante.

Prima però di risolvere sull' armonia di dominante, la sopratonica e la terza cromatica ascendendo di semitono, e restando ferma la tredicesima minore, danno luogo, come nel seguente esempio, a un' altra armonia di sopratonica,

formata di nona minore, undecima e tredicesima minore,

Es. 715. WAGNER. Tristano e Isolda.

di cui parleremo al paragrafo 214.

213. Il nostro allievo conosce le false triadi generate dalla tredicesima maggiore di tonica sulla sesta maggiore del tono, e dalla tredicesima maggiore di dominante, sulla terza maggiore del tono.

Per analogia si dovrebbe trovare una falsa triade maggiore anche sulla sensibile, generata questa dalla tredicesima maggiore di sopratonica, accompagnata dalla terza

Es. 716.

cromatica e dalla nona minore; e questo accordo dovrebbe poter risolvere, parallelamente alle due tredicesime analoghe, sull'armonia di dominante.

E infatti eccone quì un esempio, nel quale l'armonia

Es. 717. SCHUBERT. Op. 42.

di tredicesima di sopratonica risolve sul primo rivolto della settima di dominante. (Nella terza battuta l'allievo troverà un nuovo esempio della tredicesima minore di tonica, accompagnata dalla nona maggiore).

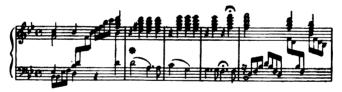
La stessa armonia, vagamente risolta sulla tredicesima

Es. 718. BIZET Carmen.

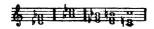
maggiore di dominante accompagnata dalla sensibile e dalla nona minore, troviamo in questo esempio.

Essa è preparata dalla tredicesima minore di dominante, accompagnata dalla sensibile e dalla nona minore.

Sarà utile per l'allievo il confrontare questa cadenza del Bizet, con quest' altra del Ciaikowski, in cui, nella seconda battuta, troviamo la tredicesima maggiore di dominante, accompagnata dalla sensibile e dalla nona minore *(fa ♯ = sol ♭)*. Quest'armonia di tredicesima risolve sull'ac-

Es. 719. CIAIKOWSKI. Eugenio Onieghin.

cordo perfetto sul secondo grado, che è un'altra armonia, di dominante, composta, come abbiamo già spiegato, di quinta *(do)*, settima *(mi ♭)* e nona maggiore *(sol)*.

214. Agli accordi cromatici spiegati nel Capitolo X, composti di nona minore, undecima e tredicesima minore tanto di tonica, quanto di dominante, aggiungiamo quì un

Es. 720.

altro accordo perfetto sulla terza minore del tono, anch'esso composto di nona minore, undecima e tredicesima minore di sopratonica. Questo accordo è cromatico nel modo maggiore, ma diatonico nel modo minore.

Nel modo minore l'abbiamo già visto impiegato diatonicamente nel quarto capitolo di questo studio; nel modo maggiore la tredicesima minore di sopratonica è fortemente attratta verso la sensibile, obbligando così l'accordo a risolvere sulla dominante, o su uno dei rivolti di questa.

Eccone un ottimo e notissimo esempio, nel quale l'ac-

Es. 721. WAGNER. Tannhäuser.

cordo di tredicesima è preceduto dall'accordo perfetto sul secondo grado, è dato in forma di primo rivolto, cioè di accordo di terza e sesta, e risolve su una tredicesima minore di dominante, tenendo legata con questo ultimo suono la nona minore di sopratonica.

Nulla vieta di intrecciare questa tredicesima di sopratonica colla dominante, anche nel modo minore, e quì diamo un altro esempio in cui questo accordo è impiegato

Es. 722. SAINT-SAENS. Rhapsodie Bretonne.

nel tono di *sol* ♯ minore, in forma di secondo rivolto, preceduto dal e risolto sul primo rivolto di dominante.

215. Nel seguente passaggio, in *do* ♯ minore, troviamo

723. Puccini. Manon Lescaut.

nella prima battuta il terzo rivolto di dominante, risolto sull'armonia di settima, nona minore e undecima (accordo perfetto di sottodominante). Nel primo quarto della seconda battuta abbiamo l'armonia di terza cromatica, quinta, nona minore (impropriamente notata) e tredicesima maggiore di tonica, e nel secondo quarto troviamo un' armonia, pure cromatica, composta di suoni indubbiamente generati dalla sopratonica.

Infatti il *sol* ♮, che in *do* ♯ minore non esiste, è segnato invece del *fa* 𝄪, terza cromatica di sopratonica, della quale il *do* ♯ è la settima, il *mi* ♮ la nona minore e il *si* la tre. dicesima minore. Dunque troviamo quì una forma nuova di tredicesima di sopratonica, composta di terza, settima, nona minore e tredicesima minore. Anche quì la tredicesima ascende alla sensibile, nel secondo rivolto della settima di dominante, seguita dall'accordo perfetto di tonica.

Nel seguente periodo, che sicuramente non è una delle migliori cose di Bizet, ma che dal punto di vista tecnico presenta un certo interesse, vediamo, dopo una cadenza

Es. 724 Bizet. Carmen.

in *do* minore, una progressione reale di accordi di quinta diminuita e settima minore, alternati con accordi di terz

maggiore e quinta eccedente, progressione non modulante, e che si può spiegare solo come una successione di armonie di undecima e tredicesima.

Incominciando dal secondo quarto della seconda battuta, abbiamo:

1.° un accordo di quinta, nona minore e undecima di sopratonica;

2.° un accordo di fondamentale, terza cromatica e tredicesima minore di sopratonica. È questa la forma della tredicesima di sopratonica, da noi esaminata negli esempii n. 714 e 715. La tredicesima è notata rettamente perchè invece di risolvere ascendendo sulla sensibile, segue l'andamento della progressione, discendendo di terza minore;

3.° un accordo di quinta, nona minore e undecima di tonica;

4.° un accordo di fondamentale, terza e tredicesima minore di tonica;

5.° un accordo di terza, impropriamente notata per la progressione, settima e tredicesima minore di dominante;

6.° un accordo di fondamentale, terza, impropriamente notata, e tredicesima minore di sopratonica;

7.° un accordo di quinta diminuita, nona maggiore e tredicesima minore di dominante. (Dell' armonia di quinta diminuita ci occuperemo nel capitolo seguente);

8.° un accordo di fondamentale, terza e tredicesima minore di tonica;

Il 9.°, 10.°, 11.° e 12.° accordo, sono la ripetizione degli ultimi due;

13.° un accordo di terza, settima e tredicesima minore di tonica;

14.° un accordo di fondamentale, sensibile, impropriamente notata, e tredicesima minore di dominante;

15.° un accordo come il 13.°;

16.° un accordo come il 14.°, colla differenza che la

sensibile è rettamente notata, perchè la progressione è finita. La tredicesima risolve melodicamente sulla quinta.

Altre forme resterebbero ancora da esaminare, ma ci lusinghiamo che il nostro allievo abbia abbastanza compreso, da quanto esponemmo sinora, come esse si possano trovare e come devano essere adoperate. Perciò terminiamo questo capitolo, per studiare, nel seguente, una specie d'accordi che si scosta, per la sua formazione, da tutte quelle che abbiamo studiato sinora; intendiamo gli accordi generati dalla dominante e dalla sopratonica armonizzate colla quinta diminuita, in luogo della quinta naturale.

CAPITOLO XV

216. Oggetto di questo capitolo sarà lo studio delle armonie ottenute mercè l' impiego della quinta diminuita, invece della quinta naturale, su quelli fra i tre suoni generatori del tono, che possono subire tale sostituzione, senza infrangere o menomamente turbare i rapporti tonali dei suoni componenti la scala.

Il primo generatore, la tonica, non può essere armonizzato colla sua quinta diminuita, perchè questa non fa parte della scala cromatica. Essa determinerebbe una modulazione in un altro tono, oppure sarebbe semplicemente la notazione impropria della quarta eccedente del tono, praticata sempre ed unicamente come terza maggiore cromatica di sopratonica.

Invece la dominante si trova in rapporto di quinta diminuita colla nona minore di tonica, e similmente la sopratonica si trova in rapporto di quinta diminuita colla nona minore di dominante.

È vero che queste due quinte diminuite non sono generate dal loro fondamentale; essendo la quinta diminuita

di dominante generata dalla tonica, come nona minore, e la quinta diminuita di sopratonica generata dalla dominante pure come nona minore; ed è pur vero che ciò può sembrare un impedimento all'impiego simultaneo di questi suoni. Ma questa sarebbe una conseguenza fallace, poichè non dobbiamo dimenticare che se la quinta diminuita di dominante è generata dalla tonica, la stessa dominante non è se non il terzo armonico della tonica; così pure: se la quinta diminuita di sopratonica è generata dalla dominante, come nona minore, la stessa sopratonica è il terzo armonico della dominante; per cui resta stabilita una stretta affinità armonica tra la dominante e la sopratonica da una parte e la loro quinta diminuita dall'altra.

Aggiungiamo che al disopra di queste considerazioni puramente teoriche, sta il fatto, reale, pratico, della attrazione melodica di quelle due quinte diminuite, per la quale esse tendono a discendere di semitono sull'ottava del loro generatore, a risolvere dunque sugli stessi suoni verso i quali sono pure armonicamente attratte la dominante e la sopratonica.

Es. 725.

Osserviamo, inoltre, che nel modo *frigio* del canto fermo (*dorico* dei Greci)

mi fa sol la si do re mi

il secondo grado e il sesto grado, distano solo di un semitono diatonico dal primo e dal quinto. Ora noi sappiamo che nel periodo secolare in cui l'evoluzione del senso tonale operò la graduale trasformazione della tonalità gregoriana nella tonalità moderna, il principale lavoro dei compositori fu quello di armonizzare le melodie del canto gregoriano. E non è irragionevole, nè troppo ardito, sup-

porre, confortati in ciò dall' opinione di Helmholtz, che l' influenza del modo frigio ecclesiastico (modo di sesta) in cui troviamo un semitono fra il primo e il secondo, fra il quinto e il sesto grado (quest' ultimo conservato regolarmente nella nostra scala minore discendente) abbia condotto i primi polifonisti a cercare un'armonia il cui basso cadesse di semitono o sulla tonica o sulla dominante. Sia come vuolsi, il fatto è che dagli antichi troviamo praticata, col nome di *sesta italiana,* una armonia dissonante, composta della sensibile e della settima di dominante sulla nona minore di tonica, oppure della terza cromatica e della settima di sopratonica sulla nona minore di dominante; questa armonia è distinta anche col nome di accordo di *sesta eccedente,* dal rapporto armonico del suo basso colla

Es. 726.

sensibile o colla terza di sopratonica.

Più tardi vediamo aggiungersi a questi tre suoni anche il fondamentale, in forma di quarta eccedente del basso, o la nona minore del fondamentale, in forma di quinta naturale del basso;

Es. 727.

ma fino al secolo scorso questi suoni vennero sempre disposti a guisa di secondo rivolto, cioè in forma di accordo di terza maggiore, quarta eccedente (o quinta naturale) e sesta eccedente; e fu appena in tempi relativamente recenti che venne praticata nel basso la sensibile o la terza

cromatica di sopratonica (primo rivolto); mentre soltanto la musica moderna si vale di questa armonia nella sua forma fondamentale. L' attrazione melodica dei suoni dell' accordo di sesta eccedente verso il fondamentale e la terza dell'accordo di dominante o di tonica, non è però il solo legame che renda possibile l' uso simultaneo di quei suoni; perchè in realtà essi sono tutti armonicamente affini, essendo derivati da un comune generatore. Infatti la nona minore di tonica è il diciasettesimo armonico del primo generatore, come la dominante ne è il terzo; gli altri armonici della dominante, impiegati nell' accordo di sesta eccedente, si trovano fra gli armonici secondarii della tonica, cioè fra quelli il cui rapporto col generatore non è espresso da un numero primo: il quindicesimo è la sensibile, il ventunesimo è la settima di dominante, ecc. Nella stessa relazione colla dominante stanno i suoni componenti l' accordo di sesta eccedente sulla sesta minore del tono. Dunque sarebbe assurdo il considerare questi accordi come il prodotto della unione armonica di suoni derivati da due diversi generatori.

L' accordo di sesta eccedente sulla nona minore di tonica sarà da noi considerato come un accordo di dominante, perchè la dominante è il più semplice suono, nella serie degli armonici, onde è composto l' accordo di sesta eccedente, e perchè la funzione tonale di questo accordo è in tutto analoga a quella degli accordi di dominante studiati nei precedenti capitoli.

Per le stesse ragioni consideriamo come un accordo di sopratonica l'accordo di sesta eccedente sulla sesta minore del tono.

217. La forma fondamentale di queste armonie è sempre praticata come un accordo di settima, o anche di nona minore, preparato o preso di posta.

Se in qualche rarissimo caso la terza maggiore e la quinta diminuita furono impiegate melodicamente in una sola parte, senza accompagnamento, come nella sesta e

settima battuta di questo esempio; quando quei due suoni sono dati simultaneamente col fondamentale, a loro si ag-

Es. 728. BEETHOVEN. Op. 72.

giunge sempre o la settima, o la settima e nona minore, a cagione della scarsa armonia che da soli produrrebbero.

La risoluzione dell'accordo di quinta diminuita di dominante ha luogo sulla tonica, seguendo le stesse affinità

Es. 729.

melodiche le quali guidano la risoluzione degli accordi di settima o di nona di dominante.

Quando la sensibile si trovi fra le parti, invece di ascendere a raddoppiare la ottava di tonica, può discendere di

Es. 730. GRIEG. Op. 46.

salto sulla quinta di questa.

Nell'esempio seguente vediamo la settima, *fa,* toccare melodicamente la quinta diminuita, *re* ♭, prima di risolvere sulla terza di tonica, *mi* ♮.

Es. 731. GRIEG. Op. 20.

La nona può risolvere, come nell'esempio n. 729, sulla quinta di tonica; ma pure può risolvere melodicamente su

Es. 732. WAGNER. Tristano e Isolda.

uno dei suoni componenti l'accordo di dominante, seguendo poi l'attrazione speciale del suono sul quale risolve.

Nell'esempio seguente la sensibile e la quinta diminuita

Es. 733. BEETHOVEN. Op. 27, n. 2.

sono date melodicamente a una sola parte, e l'accordo risolve sulla triade di sesto grado, dimostrando così che, anche armonizzata colla quinta diminuita, la dominante può ottimamente evitare la risoluzione immediata sulla tonica; purchè la quinta diminuita segua l'attrazione determinata dalla sua affinità melodica.

218. L'accordo di quinta diminuita sulla sopratonica è attratto verso la dominante, nella stessa guisa in cui la quinta diminuita di dominante è attratta verso la tonica.

Es. 734.

Siccome la dominante può essere resa dissonante dalla presenza della settima o della nona, la terza cromatica di sopratonica può risolvere discendendo di semitono, e la quinta diminuita può essere tenuta per preparare la nona minore di dominante, come vediamo nella sesta e settima battuta di questo esempio.

Es. 735. GRIEG. op. 35.

Notevole, sebbene rara, è la risoluzione della sopratonica sulla sensibile, nel qual caso la settima di sopratonica

Es. 736. WAGNER. Maestri Cantori di Norimberga.

mal risolverebbe discendendo, ed è obbligata ad ascendere di tono.

Le risoluzioni di questi accordi sui secondi rivolti di sottodominante o di tonica esposte negli esempii n. 729 (c. d.) e n. 734 (c. d. e. f.), non abbisognano di spiegazione.

Noteremo invece questa risoluzione sul fondamentale di tonica, facendo osservare al nostro allievo che il fon-

damentale di sopratonica ascende di grado sulla terza di tonica, mentre il fondamentale di questa è dato da una

Es. 737. MOZART. Sinfonia in *sol* minore.

nuova parte, entrante sull'ultimo accordo del nostro esempio, evitando così la risoluzione della quinta diminuita in quinta naturale.

219. Il primo rivolto dell'armonia di dominante con quinta diminuita, si trova sulla sensibile, armonizzata con terza diminuita, quinta diminuita, e sesta minore, oppure

Es. 738.

settima diminuita. Come il fondamentale, può essere usato di posta, e può risolvere tanto sul fondamentale di tonica,

Es. 739. LISZT. Orfeo.

quanto sul secondo rivolto dell'accordo perfetto maggiore o minore di quarto grado.

220. Esso però è raramente impiegato, e più frequente, invece, è l'uso del primo rivolto dell'armonia di quinta diminuita di sopratonica.

Questo si trova sulla quarta eccedente del tono, in forma di accordo di terza diminuita, quinta diminuita, e

sesta minore o settima diminuita, e risolve: *a) b)* sul fondamentale di dominante — *c) d) e) f)* sul terzo rivolto di questa, se il basso discende di semitono — *g) h) i) l)* sul secondo rivolto di tonica.

Es. 740.

Nei casi simili a *b)* ed *e)* è opportuno dare la terza diminuita (quinta diminuita del fondamentale) a una voce più alta della settima diminuita (nona minore del fondamentale), per evitare le due quinte di moto retto che si avrebbero colla risoluzione.

Quando il primo rivolto è armonizzato con settima diminuita, invece che con la sesta minore, come in *b, e, f, i, l,* dell'esempio 740, il basso è talvolta impropriamente notato come quinta diminuita della tonica, ed allora l'accordo assume l'aspetto di un terzo rivolto di settima sulla sesta minore del tono. Trattando delle modulazioni vedremo quale partito si possa trarre dallo scambio enarmonico fra la quarta eccedente e la quinta diminuita, implicante lo scambio della funzione di fondamentale tra la sopratonica e la sesta minore del tono.

Ora esamineremo due esempii di primo rivolto entrambi impropriamente notati.

Quì, dopo l'accordo perfetto di quarto grado, il basso ascende di grado sul *la* ♭ *(sol* ♯) armonizzato con la quinta

Es. 741. BEETHOVEN. Op. 36.

diminuita di sopratonica (*si* ♭), la settima minore (*re*) e la nona minore *(fa* ♮). La risoluzione ha luogo sul secondo

rivolto dell'accordo maggiore di tonica, come nell'esempio *i* del n. 740.

Quì lo stesso accordo è preso di posta dopo il secondo rivolto di tonica, ed è elegantemente risolto sul terzo rivolto dell'accordo di dominante con nona maggiore. Il basso discende di semitono come negli esempi *c, d, e, f,* del n. 740; la settima e la nona di sopratonica discendono

Es. 742. **Frugatta.** Gondolina.

sulla sensibile e sulla quinta di dominante; ma la quinta diminuita di sopratonica, invece di scendere sull'ottava di dominante o di legarsi con la nona minore di questa, ascende di semitono sulla nona maggiore, la quale, continuando il movimento ascendente impressole dalla risoluzione della quinta diminuita, risolve sulla sensibile e indi sulla tonica.

È questo un bellissimo esempio dell'uso dell'accordo di quinta diminuita di sopratonica, e il moto contrario fra le parti estreme, e la disposizione delle parti medie, lo raccomandano all'attenzione del nostro allievo.

Ed ora esamineremo due altri esempii notati rettamente.

In questo, il primo rivolto della quinta diminuita di so-

Es. 743. **Chopin.** Op. 32, n. 1.

pratonica è preceduto dalla settima di dominante, e dopo un largo sviluppo melodico risolve su una tredicesima di dominante.

In quest' altro, invece, il primo rivolto, succede all'accordo perfetto di dominante; ma, passando melodicamente per il quarto e terzo rivolto di sopratonica, risolve sul

Es. 744. SAINT-SAENS. Op. 40.

primo rivolto di dominante.

221. Il secondo rivolto dell'accordo di quinta diminuita sulla sopratonica e sulla dominante non solo è la forma più antica di queste armonie, ma pure la più frequentemente usata ancora nella musica moderna. Esso si presenta:

a) come accordo di terza maggiore e sesta eccedente o sulla sesta minore o sulla nona minore del tono (vedi esempio n. 726).

b) come accordo di terza, quarta e sesta, quando il fondamentale non sia ommesso (vedi es. n. 727 *a, b*).

c) come accordo di terza, quinta e sesta, quando, invece che dal fondamentale, sia accompagnato dalla nona. (vedi es. n. 727 *c,* d).

L'accordo di *sesta eccedente* fu, e dagli stranieri è ancora, chiamato *sesta italiana,* quando la nona e il fondamentale siano ommessi; *sesta francese* quando ne faccia parte il fondamentale, e *sesta tedesca* quando, invece del fondamentale, sia accompagnato dalla nona. Queste tre varianti possiedono infatti tre caratteri diversi, che meritano una designazione speciale, essendo la prima più semplice e piana, la seconda più dissonante per il rapporto di settima o di seconda in cui si trova il fondamentale

colla terza del rivolto, e l'ultima più armoniosa e piena, per la presenza della nona minore, in rapporto di quinta naturale col basso.

222. Il basso del secondo rivolto di sopratonica può:

Es. 745.

a) discendere di semitono sul fondamentale di dominante o sulla quinta di tonica (*a. b. c. d. e. f. g. h. i*).

b) preparare la nona minore di dominante nel quarto rivolto dell'accordo di nona o di undecima (*l, m*).

c) ascendere di semitono cromatico sul secondo rivolto di sopratonica o sul quarto rivolto di undecima di dominante (*n, o*).

d) discendere di settima diminuita sulla sensibile (*p*).

e) discendere di quarta sulla terza minore di tonica (*q*).

La sesta eccedente (terza maggiore cromatica della sopratonica) può:

a) ascendere di semitono diatonico all' ottava della dominante o alla quinta di tonica (*a, b, c, f, g, h, i, q*).

b) discendere di semitono cromatico alla settima di dominante (*d, e, l, m, o, p*).

c) oppure restar ferma (*n*).

La terza di questo accordo (settima di sopratonica) può discendere o salire di grado e anche ascendere di terza, o di quinta, o di sesta quando sia raddoppiata.

La quarta (sopratonica) può restar ferma, oppure ascen-

Es. 746.

dere di seconda o di quarta.

La quinta può restar ferma, ascendere di semitono cromatico, ascendere di terza, e può anche discendere di semitono, quando però il basso eviti le quinte di moto

Es. 747.

a b c d e f g h

retto, restando fermo sulla nona minore di dominante o ascendendo sulla quinta naturale di sopratonica, oppure saltando sulla sensibile.

Tuttavia è tanto potente l'attrazione di questo accordo, che ottimi compositori non temettero il cattivo effetto delle quinte consecutive, quando queste fossero coperte nelle parti medie. Eccone un esempio di Beethoven.

Es. 748. BEETHOVEN. Op. 57.

La quinta è impropriamente notata come quarta *ultraeccedente;* ma le due quinte di moto retto non ci sono meno per questo. Esse si sentono poco, perchè sono coperte, e perchè la dissonanza di sesta eccedente e quella di undecima cancellano il senso di ambiguità tonale che è la causa principale della proibizione delle quinte consecutive di moto retto.

Anche nel seguente esempio abbiamo la successione proibita di due quinte, e lo mettiamo quì sebbene in esso l'accordo di quinta diminuita non sia presentato in forma

Es. 749. SAINT SAENS. Op. 7.

di secondo rivolto, perchè l'allievo lo confronti subito coll'esempio precedente.

Anche in questo caso noi crediamo che l'orecchio accetti la successione delle quinte; ma non perchè sia buona in sè, sibbene perchè è coperta dalle dissonanze onde è accompagnata. (Vedi pure l'es. n. 239, gli ultimi due accordi dell'es. 578, la terza battuta dell' es. 651, la seconda battuta dell' es. 668, e le quinte arpeggiate nella parte media dell' es. 744).

223. Il secondo rivolto dell'armonia di dominante con quinta diminuita, si trova sulla nona minore di tonica, armonizzata o con terza e sesta eccedente — o con terza, quarta e sesta — o con terza, quinta e sesta — secondo che il fondamentale e la nona siano ommessi entrambi, o che l'uno o l'altro di questi suoni sia presente nell'accordo.

Questo rivolto risolve quasi sempre sull' accordo perfetto di tonica, epperò i suoni da cui è composto hanno minor libertà di movimento che non i suoni dell' accordo di sopratonica.

Es. 750.

Tuttavia, come vediamo in questo esempio, non si possono escludere le risoluzioni sul secondo rivolto di sotto-

dominante, sul secondo rivolto di dominante (colla quinta naturale), nè sulle dissonanze cromatiche di tonica. È possibile, ma meno frequentemente praticata della risoluzione sull'accordo maggiore di tonica, la risoluzione sull'accordo perfetto minore.

224. Ed ora vediamo se la pratica dei classici e dei moderni si accordi coi precetti esposti da noi e li confermi.

Quì abbiamo la sesta italiana risolta sul fondamentale

Es. 751. BEETHOVEN. Op. 43.

di dominante, secondo il nostro esempio n. 745 *a*.

In questo altro esempio troviamo il secondo rivolto dell' armonia di quinta diminuita, tanto sulla dominante

Es. 752. SCHUMANN. Il Paradiso e la Peri.

quanto sulla sopratonica.

Il primo rivolto di tonica, *si* ♭ minore, prepara la settima di sopratonica, della quale il fondamentale, la terza cromatica e la settima scendono di semitono, la quinta scende di tono, sul secondo rivolto della quinta diminuita di dominante. Questa risolve sul fondamentale di tonica, come nel nostro esempio n. 745 *a*, salvo che quì l'accordo di tonica è minore. Nell' ultima battuta, terzo e ultimo quarto, troviamo la sesta francese e la sesta italiana risolta come nell'es. 746 *a*, colla differenza che la terza risolve sulla ottava di dominante, saltando di quinta come nell'esempio 745 *h*, *i*.

La risoluzione data al n. 745 *q*, è illustrata da questo passo della nona sinfonia di Beethoven, nel quale la terza

Es. 753. BEETHOVEN. Op. 125.

cromatica di sopratonica (*sol* ♯) è impropriamente notata come quinta diminuita di tonica. La sesta italiana è preceduta dal quarto rivolto dell'armonia di sopratonica, nella seconda battuta, colla nona nel basso (*fa* ♮) la terza cromatica (*la* ♭ = *sol* ♯) e la settima (*re*) nelle parti superiori. Che poi nella terza e quarta battuta si tratti veramente della sesta italiana, e non della dominante di *mi* ♭, è provato dal non trovarsi nessuna armonia, nè prima nè dopo, che appartenga a questo tono.

Anche quì siamo in tono di *re* minore. L'accordo perfetto di tonica è seguito dal terzo rivolto di settima di tonica, risolto sul primo rivolto dell'accordo perfetto

Es. 754. HELLER. Op. 47.

di sottodominante, il quale prepara la sesta francese (terza, quarta e sesta eccedente sul sesto grado) risolta sul secondo rivolto di tonica.

La sesta francese troviamo nel seguente esempio, pure risolta sul secondo rivolto di tonica. Essa è preceduta da un'armonia di tredicesima di dominante, e le prime due

note della terzina sono un abbellimento melodico (mor-

Es. 755. GRIEG. Op. 12.

dente) della settima di sopratonica.

La risoluzione sul primo rivolto di dominante è illustrata da questo passaggio, nel quale troviamo la sesta

Es. 756. MENDELSSOHN. Atalia.

francese preparata dalla tredicesima di dominante. La terza cromatica di sopratonica è presa dal canto con una appoggiatura (*sol*), ed è raddoppiata dall'accompagnamento. Nello stile severo questo raddoppio sarebbe da evitare.

Il secondo rivolto della quinta diminuita di dominante

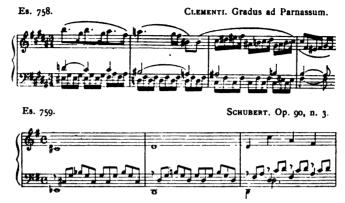
Es. 757. WAGNER. Tristano e Isolda.

risolve quì sul primo rivolto dell' accordo perfetto sulla sesta minore del tono, facendo discendere regolarmente il basso e la terza, e facendo ascendere di semitono il fondamentale.

La sesta tedesca nei seguenti esempii è risolta sul secondo rivolto della tonica maggiore, come nel nostro

esempio 747, *b,* ed è questa la risoluzione più comune di

Es. 758. Clementi. Gradus ad Parnassum.

Es. 759. Schubert. Op. 90, n. 3.

tale accordo.

Il primo accordo della terza battuta di questo brano si presenta come una armonia di terza maggiore, quarta *ultraeccedente,* e sesta eccedente. Ma il *do* ♯ non entra nella scala del tono di *si* ♭ ed evidentemente si tratta quì

Es. 760. Ciaikowski. Op. 30. Quartetto in *mi b* min.

della notazione impropria della nona minore di sopratonica (*re* ♭). Abbiamo perciò l'accordo di sesta eccedente colla quinta naturale; la sesta tedesca, dunque, risolta sul secondo rivolto di tonica.

Il *mi* naturale, però, invece di ascendere al *fa,* risolve discendendo di tono; risoluzione insolita e che non consigliamo di adottare, perchè contraria alla affinità melodica della terza cromatica di sopratonica, per la quale questa sarebbe attratta piuttosto al *fa.*

Negli esempii n. 748 e 749 abbiamo già visto questa forma della sesta eccedente risolta sulla settima di domi-

nante. Nei due seguenti la vediamo risolta sull' accordo perfetto di dominante, facendo ascendere di terza la nona

Es. 761. HAYDN. Op. 76, n. 4.

minore di sopratonica. L' esempio di Brahms è anche notevole per la modulazione operata dal tono di *sol* minore a quello di *re*, mediante la risoluzione della sesta eccedente

Es. 762. BRAHMS. Op. 10.

di *mi* ♭, modulazione della quale parleremo nel seguente capitolo.

La quinta di questo accordo può risolvere melodicamente o sulla terza:

Es. 763. MOZART. Sonata in *mi* minore, per piano e violino.

o sulla sesta:

Es. 764. BEETHOVEN. Op

per dar luogo alla varietà chiamata sesta italiana, risolta poi, o sull'accordo perfetto, o sull'accordo di settima di dominante.

La risoluzione ascendente del basso, dà luogo all'ar-

Es. 765. BRAHMS. Op. 54.

monia di sopratonica con quinta naturale. In questo esempio troviamo, colla notazione impropria, il *si* ♮ invece del *do* ♭. (Vedi pure gli es. n. 396, 641 e 695).

Ora parleremo di alcune risoluzioni di questo accordo, che per la loro rarità non abbiamo comprese negli schemi dati nei paragrafi precedenti; ma che tuttavia meritano di essere prese in attento esame.

Abbiamo già visto il basso della sesta eccedente risolvere ascendendo o discendendo, di grado o di salto come un suono consonante. Nulla vieta di farlo discendere di

Es. 766. HELLER. Op. 81.

sesta, quando gli altri suoni risolvano sull'armonia di tonica, e allora si ottiene questa elegante risoluzione, della

sesta tedesca, sul fondamentale di tonica. Il *re* ♮ non fa parte del tono di *sol* ♯, ed è la notazione impropria del *do* ✕.

Quì troviamo la stessa risoluzione della sesta italiana. Il basso invece di scendere di sesta, sale di terza, e nel canto la settima di sopratonica (terza dell'accordo di sesta eccedente) ascende dapprima alla terza di tonica, e, nell'ultima battuta, alla quinta.

Es. 767. GRIEG. Op. 20.

Nel seguente esempio troviamo due volte l'accordo di

Es. 768. WAGNER. Tristano e Isolda.

sesta eccedente – la prima volta impropriamente notato col *do* ♯, la seconda colla giusta segnatura.

Il primo accordo è una undecima di dominante (secondo rivolto) trasformato, nel secondo quarto, nel fondamentale dell'armonia di sopratonica con quinta diminuita, mediante l'alterazione del *fa* in *fa* ♯. Quì abbiamo la singolare risoluzione sull' armonia di quinta diminuita di dominante, in forma di secondo rivolto colla quarta (sesta francese). La quarta, che ascende alla quinta, dà luogo alla sesta tedesca, risolta alla sua volta sul secondo rivolto dell'undecima di dominante, per ripetere, nella seconda battuta, la stessa successione delle due armonie.

Ma più interessante ancora è l'esempio seguente, in cui

le tre forme di questo accordo si susseguono, per risolvere su un'armonia cromatica di tonica. In tutti gli esempii visti sinora, la quinta diminuita è sempre accompagnata

Es. 769. WAGNER. Tristano e Isolda.

dalla nona minore, quando la nona sia impiegata, non mai dalla nona maggiore. Quì invece troviamo il *la* naturale, nona maggiore della dominante, il quale dà un colore singolare a questa armonia, che si presta tanto all'espressione di accenti appassionati e che ha trovato sì largo impiego nella musica moderna.

La nona maggiore di sopratonica troviamo impiegata anche nel seguente esempio, come quinta eccedente (*si* ♭) del secondo rivolto, nel terzo quarto della quarta battuta, risolto sulla settima di dominante.

Es. 770. VERDI. Quartetto in *mi*.

Quì invece il secondo rivolto di quinta diminuita di sopratonica con nona maggiore (*si* ♮ quinta eccedente di *mi* ♭) è risolto sul così detto secondo rivolto di tonica, più

Es. 771. SCHUBERT. Schwanengesang, n. 5.

propriamente dominante con undecima e tredicesima maggiore.

Curiosissimo, e ancora più raro dei precedenti, è l'esempio col quale chiudiamo questo paragrafo. Lo togliamo da un poema sinfonico di Richard Strauss, ardito e immaginoso scrittore, nelle cui opere il nostro allievo potrà fare larga messe di armonie preziose, sommamente istruttive, che, perchè nuove, valsero all'autore il biasimo unanime dei pedanti, sempre malati di misonoismo cronico.

Es. 772. R. STRAUSS. Also sprach Zarathustra.

Nel secondo rivolto della quinta diminuita di dominante è ommessa la sensibile; troviamo presenti invece il fondamentale (*fa* ♯), tenuto dal primo trombone, e la nona minore (*sol* ♮), pizzicata dai violoncelli e dai contrabassi. Non neghiamo che questo processo armonico è molto ardito. La nona e il fondamentale di solito si escludono a vicenda nei rivolti di questa armonia, e quì la loro presenza simultanea è resa tollerabile dalla differenza di timbro degli strumenti a cui sono affidati quei due suoni, e dal significato del tema dei bassi, *do sol do,* che assume una espressione particolare per l'uso fattone precedentemente dall'autore nel suo poema.

Un critico serio ed autorevole, esaminando questa opera dello Strauss, diceva, pur approvando questo passo, che nessun trattato d'armonia l'avrebbe nè spiegato nè giustificato. Noi speriamo che il nostro allievo, se ci ha attentamente seguiti fin quì, non sarà dello stesso avviso.

225. L'armonia di quinta diminuita di dominante è raramente usata in forma di terzo o quarto rivolto, i quali si trovano — sulla quarta del tono armonizzata con seconda o terza minore, quarta eccedente e sesta minore, —

è sulla sesta minore del tono armonizzata con seconda eccedente, quarta naturale e sesta maggiore.

Es. 773.

Nel seguente esempio troviamo, nella seconda battuta, il quarto rivolto, risolto sul secondo rivolto di tonica, e nella quarta battuta il terzo rivolto, con nona minore (*la* ♮), risolto sul primo rivolto di tonica.

Es. 774. CHOPIN. Op. 15, n. 3.

Se il basso del terzo rivolto, invece di discendere di grado, discenderà di quarta, avremo la risoluzione sul fondamentale di tonica, ottima anche se nel terzo rivolto si trovi presente il fondamentale di dominante (seconda del rivolto), perchè la forte attrazione tonale della sensibile e della quinta diminuita di dominante libera il basso dall'obbligo di risolvere sulla terza di tonica. È da raccomandare, tuttavia, che la settima di dominante (basso del terzo rivolto) si trovi raddoppiata in una delle ottave superiori, come nell'unito esempio, affinchè essa possa così risolvere

Es. 775. S. GALLOTTI. Ecce video coelos apertos.

sulla terza di tonica, alla quale passerebbero meno spon-

taneamente gli altri suoni componenti questo rivolto di dominante. Infatti la sensibile (quarta eccedente) e la quinta diminuita di dominante (sesta minore del rivolto) sono troppo fortemente attratte verso l' ottava di tonica, e la dominante (seconda del rivolto) si lega preferibilmente colla quinta di tonica.

Nell'es. 774 (seconda battuta) vedemmo il quarto rivolto risolvere sul secondo rivolto di tonica. Ottima è pure la risoluzione di questo rivolto sul fondamentale di dominante armonizzata colla quinta naturale, risoluzione che si ottiene facendo discendere il basso di semitono diatonico, e facendo ascendere di semitono cromatico la quinta diminuita. Eccone due esempii.

Nel primo, in *la* minore, vediamo stabilito il tono di *la* nella prima battuta; nella seconda battuta abbiamo l'un-

Es. 770. STEPHEN HELLER. Op. 119.

decima di dominante, il primo rivolto di nona minore di sopratonica, il secondo rivolto della settima di tonica, e di nuovo l'undecima di dominante con nona minore e settima, che prepara il quarto rivolto di quinta diminuita di dominante, dato nella prima metà della terza battuta. La sensibile è impropriamente notata come *la* ♭, il che presenta all'occhio del lettore un gruppo famigliare di segni, quello di un secondo rivolto di settima sul *si* ♭, accordo affatto estraneo al tono di *la*. Osservi l'allievo la spontanea progressione delle parti, specialmente del canto.

Nel secondo esempio, in *do* ♯ minore, l'accordo è notato rettamente, è preparato dal terzo rivolto della settima di sopratonica, e la disposizione delle parti non meno elegante

di quella del primo esempio, offre un atteggiamento me-

Es. 777. RACHMANINOFF. Op. 7.

lodico del tutto diverso, sebbene la risoluzione sia identica.

226. Più frequentemente del terzo e quarto rivolto di dominante, sono impiegati, nella musica moderna, il terzo e il quarto rivolto della quinta diminuita di sopratonica.

Il terzo rivolto si trova sulla settima di sopratonica armonizzata con terza minore (o qualche rara volta colla seconda), quarta eccedente e sesta minore. Le risoluzioni più frequenti di questo rivolto sono sul primo rivolto di dominante, o sull'accordo perfetto di tonica. Talvolta però lo vediamo risolvere su armonie di tredicesima di dominante, risoluzione analoga a quella del secondo rivolto, già vista all'esempio n. 747 *h;* o anche sul fondamentale di dominante, come vedremo più sotto.

Nel seguente esempio troviamo, nella prima battuta, una tredicesima minore di dominante, accompagnata dal fondamentale e dalla sensibile, che prepara il terzo rivolto di quinta diminuita di sopratonica, dato nella seconda battuta. È uno dei pochi casi in cui il basso è accompagnato

Es. 778. WAGNER. Meistersinger von Nürnberg.

dalla seconda (*sol,* sopratonica) invece che dalla terza minore (*la* ♭, nona). La risoluzione ha luogo sul primo rivolto

di dominante, nella terza battuta, e quì vediamo la quinta di dominante ascendere per semitono alla tredicesima minore (*sol* ♯ = *la* ♭) per passare poi alla terza di tonica. Il terzo rivolto di sopratonica è rettamente notato, invece la tredicesima di dominante è notata rettamente nella prima battuta, impropriamente nella terza.

In questo altro esempio l'accordo perfetto di tonica prepara il terzo rivolto di sopratonica. Quì non abbiamo la seconda (suono fondamentale) come nel precedente, ma invece la terza minore (*re* ♭, nona di sopratonica).

Es. 779. BEETHOVEN. Op. 57.

La risoluzione è identica a quella dell'esempio precedente, solo che nel primo ottavo della terza battuta, la terza cromatica (*mi* ♮) e la quinta diminuita (*sol* ♭) di sopratonica si prolungano a guisa di doppio ritardo sul primo rivolto di dominante.

Aggiungiamo un terzo caso di risoluzione sul primo rivolto di dominante. Quì è la nona minore di sopratonica

Es 780. KIRCHNER. Op. 60, n. 6.

che è legata alla tredicesima *(do)* di dominante, la quale risolve poi melodicamente discendendo di semitono.

Quando la risoluzione del terzo rivolto di quinta diminuita di sopratonica ha luogo sull'accordo di tonica, è evidente che il basso non cambia, la nona minore ascende di semitono se la tonica ha terza maggiore, la terza cro-

matica di sopratonica ascende alla quinta di tonica e la quinta diminuita discende pure di semitono.

Es. 781. BRAHMS. Op. 38.

È quanto vediamo in questo esempio di Brahms, nel quale la terza cromatica è impropriamente notata come quinta diminuita di tonica (*si* ♭ = *la* ♯).

In quest'altro esempio, nello stesso tono e coll'identica risoluzione, la terza cromatica di sopratonica è rettamente

Es. 782. FLORIDIA Maruzza.

notata come *la* ♯, ma la nona minore è impropriamente segnata come *fa* 𝄪. Ripetiamo anche quì che questi rimarchi di notazione propria o impropria son fatti da noi unicamente per agevolare all'allievo l'analisi degli accordi oggetto del nostro studio, e non, come qualche disattento lettore della prima edizione ha creduto, all'intento di muovere censura, meschina e ridicola, ai compositori che riputarono la notazione impropria più comoda per il lettore. Nell'esempio di Brahms l'accordo scritto col *si* ♭ presenta un gruppo di segni famigliari all'occhio e facilmente afferrabile; invece il Floridia, scrivendo per orchestra, doveva preferire la successione *sol* ♯ *fa* 𝄪 *sol* ♯, alla successione *sol* ♯ *sol* ♮ *sol* ♯, per la stessa ragione per cui elesse il *la* ♯ a preferenza del *si* ♭.

Nell'esempio seguente mostriamo il terzo rivolto risolto

su un' armonia di tredicesima di dominante (con settima,

Es. 783. SAINT-SAENS. Op. 24.

nona e undecima), mercè il cambiamento del *do* ♯, terza cromatica di sopratonica, in *do* ♮ settima di dominante.

La risoluzione sul fondamentale di dominante esige nel basso il salto discendente di quarta, che pare riesca più spontaneo quando nel rivolto sia ommesso il fondamentale (seconda), e si trovi in sua vece la nona minore del fondamentale (terza minore del rivolto).

È quanto vediamo nell' esempio col quale chiudiamo questo paragrafo, esempio che sarà opportuno confrontare

Es. 784. S GALLOTTI. Requiem.

col n. 775 in cui abbiamo mostrata la risoluzione del terzo rivolto della quinta diminuita di dominante sul fondamentale di tonica. Da tale confronto il nostro allievo imparerà che pure nel caso quì studiato, il terzo rivolto potrebbe essere armonizzato colla seconda (suono fondamentale) invece che colla terza minore (nona del fondamentale), senza che perciò il basso perda la facoltà di procedere per salto alla dominante, purchè, ripetiamo, la settima di sopratonica

nica si trovi, oltre che nel basso, anche in una delle voci superiori.

227. Il quarto rivolto della quinta diminuita di sopratonica ha nel basso la nona minore di sopratonica, (dunqne la terza minore del tono), armonizzata con seconda ecce-

Es. 785.

dente, quarta naturale e sesta maggiore.

Esso risolve:

a) sul primo rivolto di tonica, facendo ascendere di semitono il basso e la seconda eccedente, facendo discendere di semitono la quarta, e tenendo la sesta (nel modo minore, il basso invece di ascendere si legherà colla terza di tonica);

b) sul secondo rivolto della nona minore di dominante, tenendo la quarta e facendo discendere di semitono gli altri suoni;

c) e *d)* sul secondo rivolto di undecima di dominante, tenendo o facendo ascendere di semitono la quarta, tenendo la sesta, e facendo discendere di semitono la seconda eccedente del basso.

Nell'esempio n. 749 questo stesso quarto rivolto risolve sul secondo rivolto della settima di dominante.

Nel seguente esempio troviamo il quarto rivolto della

Es. 786. M. E. Bossi. Op. 101, n. 4.

quinta diminuita di sopratonica, nella prima e nella terza

battuta. Nella prima è rettamente notato colla seconda eccedente (*sol* ♯), nella terza battuta è invece segnato colla terza minore (*la* ♭), e risolve ambedue le volte sulla undecima di dominante, armonizzata colla nona maggiore (*si* ♮).

In quest' altro esempio il quarto rivolto risolve pure sulla undecima di dominante, ma armonizzata colla nona mi-

Es. 787. FLORIDIA. Op. 9, n. 5

nore; nel canto la quinta diminuita di sopratonica ascende di terza maggiore.

Abbiamo detto che nel modo minore, quando il quarto rivolto di quinta diminuita di sopratonica risolve sul primo rivolto di tonica, il basso dei due accordi si lega. Ecco un esempio di questa risoluzione, nella quale vediamo la

Es. 788. GRIEG. Die Prinzessin.

terza cromatica ascendere e la quinta diminuita discendere di semitono, mentre il basso (nona minore di sopratonica) e la sesta (settima di sopratonica) restano legate col basso e colla sesta del primo rivolto di tonica.

228. Le armonie di quinta diminuita possono essere accompagnate anche dalla undecima del loro fondamentale, e ciò avviene quando questa è adoperata a guisa di pedale, cioè preparata nell'accordo precedente e tenuta nell'accordo successivo.

Quì ne abbiamo un esempio, nel quale l' armonia di

quinta diminuita è data di posta sul pedale di dominante,

Es. 789. **Chopin. Op. 20.**

che non è altro se non l'undecima di sopratonica.

Frequentemente, quando la quinta diminuita di dominante o di sopratonica è praticata sul pedale di undecima, i due suoni caratteristici di questa armonia, la sensibile o la terza cromatica e la quinta diminuita, sono dati melodicamente a una sola voce o parte.

Eccone quì due esempii. Nel primo il pedale di tonica del basso (undecima di dominante) è continuo, nel secondo

Es. 790. **Beethoven. Op. 26.**

il pedale di dominante (undecima di sopratonica) è interrotto dalla successione melodica della settima e della nona minore di sopratonica.

Es. 791. **Beethoven. Op. 27, n. 2.**

In quest' altro esempio troviamo nella settima e ottava battuta la stessa armonia di dominante con quinta dimi-

nuita osservata nel n. 790, colla differenza che l'undecima è tenuta da una parte media.

Es. 792. Brahms. Op. 68.

229. Anche la tredicesima può essere praticata colle armonie da noi studiate in questo capitolo.

Nel primo accordo della seconda battuta dell' esempio seguente, abbiamo il secondo rivolto della sopratonica di *re* minore con quinta diminuita. Solo che invece di essere accompagnato dalla settima di sopratonica, *re,* è accompagnato dalla tredicesima maggiore, *do* ♯, risolta per salto discendente di terza sulla dominante.

Es. 793. Grieg. Op. 66, n. 3.

La risoluzione in ottava per moto retto del basso e del canto sarà forse criticata dai puristi miopi — ma noi la crediamo soddisfacente, perchè il semitono tra il *si* ♭ e il *la* al basso, e la seconda eccedente fra il *si* ♭ e il *do* ♯, tolgono affatto l'impressione delle ottave implicite.

Più elegante e ineccepibile è l'esempio seguente. Nell'accordo *a* l'allievo riconoscerà facilmente il secondo rivolto della quinta diminuita di dominante del tono di *la* ♭. Senonchè vi è aggiunto un suono nuovo, la seconda maggiore, preparata dall'ottava dell'accordo precedente. È questa la tredicesima minore di dominante che risolve rego-

larmente ascendendo di semitono sulla terza di tonica. L'identica combinazione della quinta diminuita colla tredicesima minore di dominante, troviamo nell'accordo *b*, dominante del tono di *fa* ♯. Che non si tratti di un *pedale*,

Es. 794. SGAMBATI. Fogli volanti.

nel senso dato a questo nome dai teoristi, cioè di un suono estraneo all'armonia, preparato e tenuto sinchè si trovi in rapporto di ottava o di terza o di quinta o di settima, è dimostrato dalla risoluzione ascendente di queste due seconde maggiori, le quali, a tenore della vieta teoria del pedale, dovrebbero essere tenute come terze minori degli accordi successivi. Ma della teoria del pedale ci occuperemo fra poco in un apposito capitolo, dopo che avremo studiato in qual modo gli accordi, spiegati nelle precedenti pagine, si prestino all'artificio del cambiamento di tono.

CAPITOLO XVI

230. Modulazione. — 231. Toni relativi. — 232. Suoni e accordi perfetti comuni a due toni relativi. — 233. Perchè la modulazione alla quinta sia più frequente che non la modulazione alla quarta. — 234. Un tono non può essere determinato da un solo accordo. — 235. Modulazione alla quinta, operata mediante il cambiamento della funzione tonale di un accordo perfetto. — 236. Modulazione alla quinta, operata mediante un' altra modulazione transitoria. — 237. Modulazione alla quarta per mezzo dell' accordo di sopratonica, risolto quale accordo di sopradominante. — 238. Modulazione fra due toni somiglianti. — 239. Modulazione alla seconda del tono. — 240. Modulazione fra toni non relativi. — 241. Affinità cromatiche. — 242. Scambio della funzione di tonica in quella di sensibile. — 243. Scambio della funzione di dominante. — 244. Scambio della funzione tonale nei rivolti di nona minore. — 245. Scambio della funzione di undecima. — 246. Scambio della funzione di tredicesima. — 247. Scambio della funzione tonale dell'armonia di quinta diminuita.

230. Se ogni composizione musicale dovesse incominciare, svilupparsi e concludere restando sempre nello stesso tono, cioè lasciando a un unico suono la funzione di tonica, per quanto ricco e vario sia il materiale armonico di cui possa disporre il compositore, singolarmente malagevole riuscirebbe l'evitare il peggiore di tutti gli effetti: la monotonia. E d'altra parte, se l'intreccio delle armonie deve essere la traduzione esatta e fedele del pensiero del compositore, bisognerà pure che quelle, con opportuni cambiamenti di tono, rispecchino gli atteggiamenti diversi di quel pensiero, lo seguano nei moti or lenti e dolci, talora vivi, rapidi, improvvisi, da cui quel pensiero sia animato, commovendo così, o agitando l'animo dell'uditore, nella stessa guisa in cui affetti o passioni commovono o agitano l'animo del compositore.

E infatti, se abbiamo innumerevoli brevi composizioni, nelle quali non si avverte alcun cambiamento di tono, vediamo pure che, appena un pezzo di musica deva svolgersi per più di poche battute, un nuovo suono viene a sostituirsi, per un tempo più o meno lungo, a quello che nelle prime teneva l'ufficio di tonica; sinchè, o direttamente, o per mezzo di nuovi passaggi, la funzione di tonica sia restituita al suono che ne era rivestito all'iniziarsi del pezzo, e che, solo, ha la facoltà di concludere il discorso musicale.

Poichè, sebbene un pezzo cominciato in minore possa finire in modo maggiore, o, al contrario, un pezzo cominciato in modo maggiore possa finire in modo minore, — nessun artificio può imprimere nella mente dell' uditore il senso della conclusione finale, se non il far cadenza sulla tonica principale, colla quale il pezzo fu iniziato.

L' artificio per il quale si trasferisce da un suono all'altro la funzione di tonica, o, in altri termini, si cambia di tono, è chiamato: *modulazione.*

231. Non tutti i suoni si prestano a scambiarsi vicendevolmente la qualità di tonica, producendo modulazioni egualmente naturali e spontanee. — È tanto più facile passare da un tono all'altro, quanto più semplice è il rapporto dell' intervallo formato dalle due toniche. Così nel modo maggiore, la modulazione più spontanea è quella fatta alla quinta naturale superiore o inferiore; — per esempio dal tono di *do* maggiore a quelli di *sol* maggiore o di *fa* maggiore, — e questi due toni sono detti *relativi* del primo. — Meno spontanee e più artificiose sono le modulazioni fatte alla terza maggiore o minore, o alla sesta maggiore o minore, come quelle dal tono di *do* maggiore ai toni di *mi* maggiore, *mi* ♭ maggiore, *la* maggiore e *la* ♭ maggiore. Lontane sono le modulazioni alla seconda o alla settima — e remota la modulazione alla quinta diminuita.

Sebbene la musica moderna abbia scoperto preziose affinità tonali tra suoni reputati affatto estranei dagli an-

tichi, e abbia reso di pratica comune modulazioni che dall'arte antica erano evitate, come quelle alla terza o alla sesta — noi, da principio, ci occuperemo solamente delle modulazioni fra i toni *relativi,* sole ammesse dalla teoria e dalla pratica degli antichi.

232. Se esaminiamo attentamente le scale diatoniche di due toni maggiori fra loro relativi, osserveremo che i suoni, da cui son composte, sono gli stessi in entrambe, ad eccezione di uno solo.

Scala di *do* magg.: *do re mi* **fa** *sol la si do.*
Scala di *sol* magg.: *sol la si do re mi* **fa** ♯ *sol.*

Scala di *do* magg.: *do re mi fa sol la* **si** *do.*
Scala di *fa* magg.: *fa sol la* **si** ♭ *do re mi fa.*

Spingendo più oltre il nostro esame e astraendo dalla funzione tonale degli accordi, per tener conto solo dei suoni onde sono composti, ci accorgeremo di leggieri come — tutti gli accordi perfetti del tono di *do,* i quali non contengono il suono *fa,* siano comuni ai toni di *do* e di *sol:*

Es. 795.

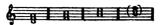
e parimenti — tutti gli accordi perfetti non contenenti il suono *si,* siano comuni ai toni di *do* e di *fa.*

Es. 796.

Sottoponendo allo stesso confronto la scala diatonica di un tono maggiore e la forma armonica di quella del suo somigliante minore, come, per esempio, quelli di *do* maggiore e di *la* minore, troveremo pure la stessa identità di sei suoni

Scala di *do* magg.: *do re mi fa* **sol** *la si do.*
Scala di *la* minore: *la si do re mi fa* **sol** ♯ *la.*

Per conseguenza tutti gli accordi perfetti di questi due toni, ai quali sia estraneo il *sol* ♯ dovranno essere comuni

Es. 797.

ai toni di *do* maggiore e di *la* minore, — senza escludere gli accordi contenenti il *sol* ♮ (diatonico nella forma melodica della scala minore) che, meno frequentemente usati, non cessano di far parte del tono di *la* minore.

Per questa comunanza di suoni e di accordi, anche il tono di *la* minore è considerato relativo di *do* maggiore; e per la stessa ragione si considerano relativi di *do* maggiore, sebbene in grado meno stretto, i toni di *mi* minore e di *re* minore, somiglianti di *sol* maggiore e di *fa* maggiore.

Concludendo: i toni relativi di un tono maggiore sono la dominante e la sottodominante nel modo maggiore, e i minori somiglianti di questi tre toni. I relativi di un tono minore sono la sua dominante e sottodominante minori, e i somiglianti maggiori di questi tre toni. — O più brevemente: i toni relativi di un tono qualunque sono quelli segnati con un numero di accidenti eguale, o superiore di uno o inferiore di uno, a quello degli accidenti proprii al tono dato. Per esempio i relativi del tono di *do* maggiore saranno: *la* minore, *sol* maggiore, *mi* minore, *fa* maggiore e *re* minore; — i relativi di *sol* maggiore saranno: *mi* minore, *re* maggiore, *si* minore, *do* maggiore e *la* minore; — i relativi di *fa* maggiore saranno: *re* minore, *do* maggiore, *la* minore, *si* ♭ maggiore, *sol* minore, e così via.

233. Nella pratica, la modulazione alla quinta del tono ha un'importanza molto maggiore di quella della modulazione alla quarta.

Infatti, mentre la prima è usata in un numero infinito di composizioni, quale modulazione principale, la seconda, se non evitata, ha nell'economia del pezzo una parte secondaria.

Ciò avviene perchè la quinta, essendo un suono generato dalla tonica, non cancella il carattere iniziale di questa, neppure conservando la funzione di tonica provvisoria per un brano abbastanza sviluppato; mentre la quarta, come suono generatore della tonica, tende a sostituirsi a questa nella mente dell'uditore e rende meno facile il ritorno alla tonica iniziale.

Così pure nel modo minore il passaggio da un tono alla sua quinta o alla sua quarta, è meno frequente che non nel modo maggiore. Ciò perchè se esaminiamo i suoni e gli accordi comuni a due toni minori relativi, troveremo che sono in numero più piccolo di quelli comuni a due relativi maggiori, da che è meno stretta la relazione fra i due toni; — e anche perchè la modulazione da tono minore a tono minore facilmente induce in monotonia, evitata col cambiamento di modo.

234. I suoni e gli accordi che nel paragrafo 232 abbiamo visto appartenere a due toni relativi, sono altrettanti punti di contatto, altrettanti luoghi comuni, per i quali è possibile passare dall'un tono all'altro.

Altre armonie comuni a due toni si trovano fra gli accordi dissonanti diatonici, praticabili nello stile severo; altre ancora fra gli accordi cromatici, proprii solo allo stile libero.

I teoristi sogliono distinguere le modulazioni ottenute introducendo improvvisamente nel periodo un accordo caratterizzante il nuovo tono, da quelle in cui questo accordo è preceduto da uno o da più accordi comuni ai due toni fra i quali si effettua la modulazione. Ma questa distinzione non ci sembra necessaria, in quanto che, anche nelle più rapide modulazioni, i due toni sono sempre legati fra loro almeno da un accordo comune ad entrambi.

L'artificio della modulazione si impernia nella mutazione o scambio della funzione tonale di questo accordo comune ai due toni, preparato nel tono primitivo e risolto nel tono al quale si modula.

Un tono non può essere determinato da un solo accordo. Se noi, a tutta prima, udiamo un accordo, per esempio quello di *do, mi, sol,* — avremo bensì la tendenza a farlo centro tonale delle altre armonie che lo seguiranno; ma queste sole potranno, col fatto, assecondare quella nostra tendenza, confermandogli il carattere di tonica; ma anche potranno dargli quello di dominante di *fa,* di sottodominante di *sol,* o di sesto grado di *mi,* e così via.

In conseguenza di ciò, non basta, per modulare, introdurre nel periodo un accordo estraneo al tono primitivo e appartenente al nuovo tono; ma è necessario farlo seguire da altri accordi, che confermino e determinino efficacemente la modulazione.

235. La modulazione alla quinta può essere effettuata per mezzo dell'accordo perfetto di tonica trattato come accordo di sottodominante del nuovo tono; o per mezzo dell'accordo perfetto sul terzo grado trattato come sopradominante; oppure trattando come tonica l'accordo perfetto di dominante; o, infine, trattando l'accordo perfetto di sesto grado quale sopratonica del nuovo tono; non parlando per ora se non dello scambio della funzione tonale dei soli accordi perfetti diatonici.

La prima modulazione incontrata nel Wolhtemperirtes

Es. 798. J. S. Bach. « Wohltemp. Clavier. »

Clavier di J. S. Bach, è per l'appunto una modulazione alla quinta; e i due toni, di *do* maggiore e di *sol* maggiore, sono collegati per mezzo dell'accordo perfetto minore di *la,* accordo diatonico in entrambi, di sopradominante (sesto grado) nel primo, di sopratonica nel secondo. Nelle prime quattro battute il tono di *do* maggiore è ben stabilito dall'accordo di tonica, dall'undecima di dominante con seconda, quarta e sesta, e dal primo rivolto di dominante risolto sulla tonica, il cui accordo, si noti, già non contiene suoni estranei alla scala di *sol* maggiore. Alla quinta battuta abbiamo il primo rivolto dell'accordo di *la,* l'accordo comune ai due toni, seguito dal terzo rivolto della dominante di *sol.* La risoluzione di questo sul primo rivolto della tonica, *sol,* determina la modulazione solidamente confermata dalle armonie di tredicesima, di undecima e di settima di dominante, risolta sulla tonica *sol,* nell'ultima battuta.

Con identico artificio è effettuata questa modulazione :

Es. 799. BEETHOVEN. Op. 18.

l'accordo della sesta battuta è il sesto grado di *sol* maggiore, risolto, come sopratonica di *re,* sulla dominante di questo.

Nell'esempio seguente il tono di *re* maggiore è collegato con quello di *sol* pure per mezzo dell'armonia di *mi,* sesto grado di questo e secondo di quello.

Es. 800. J. S. BACH. « Wer Gott vertraut hat wohl gebaut. »

Il *mi* (seconda battuta, terzo quarto), è armonizzato con

terza, quinta e settima, risolta sul secondo rivolto della dominante di *re;* e dopo la cadenza in *re* maggiore, la settima minore sul *re* (ultimo quarto della terza battuta) e l'accordo perfetto sul *mi,* con ritardo di nona, ci riconducono nel tono principale.

Ed ora esamineremo questa modulazione alla quinta di *la* ♭. Il tono principale e quello di *mi* ♭ sono anche quì collegati dallo stesso accordo sul sesto grado, risolto sulla nuova dominante; ma quì è preceduto dall'accordo perfetto sul terzo grado di *la* ♭, anch' esso composto di suoni ap-

Es. 801. J. S. Bach. « Nun ruhen alle Wälder. »

partenenti alla scala diatonica di *mi* ♭, e identico all'accordo perfetto sul sesto grado di questa scala.

Più diretta è questa modulazione, preparata dagli accordi di tonica e quinta di *mi,* identici a quelli di sottodominante e tonica di *si.* Nella prima battuta non si può

Es. 802. J. S. Bach. « Ach was soll ich Sünder machen. »

decidere se siamo in tono di *mi* piuttosto che di *si,* ed è solo alla seconda battuta che l'accordo diatonico di settima sul secondo grado, e l' accordo perfetto sulla dominante, tolgono ogni dubbio; sebbene il *do* ♯, dato come nota di passaggio al terzo quarto della prima battuta, faccia presentire l'imminente modulazione.

Quì la tonica di *re* minore, identica al quarto grado

di *la* minore, è seguita dal secondo rivolto dell' accordo di tonica e dalla dominante del nuovo tono. Anche in

Es. 803. BEETHOVEN. Op. 8.

questo, come nell'esempio precedente, una nota melodica, il *si* ♮ del gruppetto nella terza battuta, preannunzia la modulazione. Se infatti l'accordo della terza battuta fosse stato dall' autore sentito quale una armonia di tonica, il *si* avrebbe dovuto essere bemolle e non naturale.

L'identico artificio, di trattare l'accordo di tonica quale sottodominante della quinta, troviamo in questo brano di

Es. 804. HELLER. Op. 119.

Heller. Il basso del primo rivolto di *si* ♭ (nella quinta battuta) può essere tanto il settimo grado di *mi* ♭, quanto il terzo della nuova tonica; i due accordi seguenti determinano la modulazione in *si* ♭ maggiore.

In fine della terza battuta del brano di Schumann, da noi dato all'esempio n. 276, abbiamo un'altra modulazione alla quinta, effettuata ancora per mezzo dell' accordo di tonica *mi* ♭, risolto come sottodominante di *si* ♭. La sola differenza è che questo accordo non è impiegato nella forma fondamentale, come nei due esempii precedenti; ma come primo rivolto. Alla battuta seguente si modula dal *si* ♭ alla sua quinta, ripetendo lo stesso artificio, e il *fa,* trattato come secondo grado della tonica iniziale, per mezzo del terzo rivolto dell'accordo di settima, coll'alterazione cromatica del sesto grado, nona minore di dominante,

risolve sulla dominante di *mi* ♭, restituendo a questo suono l'ufficio di tonica.

236. Ora vedremo una modulazione alla quinta, ottenuta mediante un'altra modulazione transitoria al relativo minore del tono principale.

Es. 805. BEETHOVEN. Op. 55.

Gli accordi di undecima e di settima di dominante di *do* nella terza, quarta e quinta battuta, sono pur diatonici in *la* minore, e preparano l'armonia di dominante di *la*.

Nella settima battuta l'accordo di tonica di *la* minore è risolto, come un accordo di secondo grado, sulla dominante di *sol,* che cade poi, nell'ottava battuta, sulla tonica.

Anche nel seguente esempio (n. 806) abbiamo una modulazione alla quinta, ottenuta per mezzo di un'altra modulazione al somigliante minore.

La dominante del somigliante minore, o uno dei suoi rivolti, può sempre seguire l'accordo della tonica maggiore, essendo questo identico all'accordo diatonico del terzo grado della scala minore. Nel corale di Bach: *Nun lob' mein' Seel', den Herren,* (vedi es. n. 277), troviamo un esempio di questa successione, e quì ne abbiamo un altro alla terza battuta, dove, dopo una cadenza in *mi* ♭ maggiore, troviamo il primo rivolto della dominante di *do* minore. Questo risolve sulla nuova tonica, la modulazione è confermata nelle due battute successive, e, come negli

esempii precedenti, l' accordo di *do* minore è adoperato quale secondo grado di *si* ♭, per preparare la dominante di questo nuovo tono. In fine del brano da noi riportato

Es. 806. BEETHOVEN. Op. 20.

troviamo un'altra modulazione alla quarta (di *si* ♭), che ci riconduce nel tono iniziale. La tonica *si* ♭, è risolta come dominante di *mi* ♭, e questo tono, col quale è ripreso il tema principale, è tosto confermato dal *la* ♭ che fa parte del secondo rivolto di dominante, col quale interrompiamo la nostra citazione.

Nell'esempio seguente l'allievo può credere di trovare due modulazioni. Nella prima si passerebbe dal tono di *si* ♭ maggiore al suo somigliante minore, con un artificio simile a quello adoperato in principio dell'esempio precedente. Poi dalla tonica di *sol* minore, trattata come sotto-

Es. 807. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

dominante, si passerebbe alla dominante e alla tonica di *re* minore. Ma nel supposto accordo di tonica di *sol* minore è ommessa la quinta; orbene, il fondamentale e la terza, *si* ♭, sono suoni appartenenti alla dominante di *re* minore, e i suoni uditi nella settima, ottava, nona e decima battuta possono essere presi come un doppio arpeggio di quell'accordo. Anche così spiegata la modulazione è preparata dall'armonia precedente, perchè l'accordo di tonica *si* ♭ è identico all'accordo perfetto sul sesto grado di *re* minore; alla quinta e sesta battuta abbiamo il secondo rivolto dell'accordo cromatico di settima sulla tonica *re*, risolto sulla dominante arpeggiata nelle quattro seguenti battute.

237. L'accordo di sopratonica, trattato come accordo

Es. 808. J. S. Bach. « Nun lob', mein' Seel' den Herren. »

di sopradominante del nuovo tono, prepara una modulazione alla quarta del tono. Quì l'accordo di *si*, comune ai due toni di *la* e di *re*, è seguito dall'accordo di *sol* ♮, non compreso fra gli accordi diatonici nel tono di *la*.

La modulazione, così preparata, si compie, nelle due seguenti battute, colla risoluzione del primo rivolto di dominante sulla nuova tonica *re*.

La stessa modulazione alla quarta, ottenuta collo stesso

Es. 809. J. S. Bach. « Warum sollt'ich mich denn grämen? »

artificio di risolvere la sopratonica quale sopradominante, troviamo in questo secondo esempio, nel quale l'armonia

comune ai due toni risolve sul primo rivolto dell'accordo cromatico minore di sottodominante, rendendo così più decisa la modulazione. (Si notino le due quinte nella seconda battuta).

Nel modo minore la modulazione alla quarta del tono si ottiene facilmente, e qualche volta fin troppo facilmente, innalzando di semitono la terza minore di tonica, e risolvendola come sensibile del nuovo tono. Questo artificio, sin troppo comune, vediamo impiegato in questo esempio,

Es. 810. MENDELSSOHN. Op. 28.

in cui dal tono di *fa* ♯ minore si passa in quello di *si* minore.

Nella prima battuta abbiamo il terzo rivolto di dominante, risolto nella seconda sul primo rivolto di tonica. Nella terza battuta il *la* diventa *la* ♯, trasformando così il *fa* ♯ da tonica in dominante, risolta sulla nuova tonica nell'ultima battuta.

238. Nei paragrafi precedenti abbiamo già visto come da un tono maggiore si possa modulare al suo somigliante minore, facendo seguire all'accordo di tonica maggiore la dominante del tono minore. Invece nel seguente esempio la modulazione è blandamente preparata da cinque accordi

Es. 811. J. S. BACH. « Freuet euch, ihr Christen. »

perfetti, comuni ai due toni, interposti con splendido effetto fra la tonica del primo e la dominante del secondo. La

cadenza in *la* ♭ è seguita da una breve progressione fatta cogli accordi perfetti di *re* ♭, *si* ♭, *mi* ♭, *do* e *fa* che, nel tono di *la* ♭, sono gli accordi sul 4°, 2°, 5°, 3° e 6° grado, mentre nel tono di *fa* minore essi sono gli accordi sul 6°, 4°, 7°, 5° e 1° grado. Il corale finisce coll'accordo maggiore di tonica, invece dell'accordo minore, cambiamento, abbiamo già detto, molto frequentemente usato dagli antichi nella cadenza finale. Nella terza battuta del nostro esempio è notevole l'accordo con terza minore sul *do*, terzo grado di *la* ♭ e quinto di *fa*. Questo accordo è molto meno impiegato dai moderni che non dagli antichi, perchè lo stile diatonico tendeva ad armonizzare i diversi gradi della scala coll'accordo di terza e quinta, mentre lo stile cromatico tende a caratterizzare, coll'impiego di diverse armonie, la funzione tonale di ciascun grado della scala.

Nel seguente esempio la stessa modulazione ha luogo

Es. 812. J. S. Bach. Wohltemp. Clavier.

con artificio più rapido, sebbene non dissimile da quello visto or ora.

L'accordo di *sol*, quarto grado di *re* maggiore, è risolto, quale sesto grado di *si* minore, sul primo rivolto dell'accordo di settima sul secondo grado.

Ora studieremo il passaggio inverso, dal minore al somigliante maggiore.

Es. 813. D. Scarlatti.

Negli esempii n. 813, 814 e 815 la tonica minore è risolta, come sesto grado del nuovo tono, sulla dominante del tono maggiore.

Es. 814. J. S. Bach « Ach wie nichtig, ach wie flüchtig. »

Nel primo esempio si ritorna al tono principale mediante l'accordo di *do,* preso come secondo grado di *si* ♭ e risolto come quarto grado di *sol.*

Il secondo esempio ci sembra il più facile dei tre — e il confronto di esso cogli altri due gioverà all' allievo per meglio comprendere come lo stesso artificio armonico possa sposarsi a diversissime idee melodiche.

Il cambiamento di modo, da maggiore in minore, o da minore in maggiore, quando sia operato sulla stessa tonica, non può essere considerato quale modulazione; ma nello stile cromatico è usato efficacemente quale artificio atto a produrre vaghissime modulazioni — e lo vediamo impie-

Es. 815. Beethoven. Op. 28.

gato nel terzo esempio a preparare il ritorno del tono principale.

L'identico artificio, nel medesimo tono, fu impiegato da Beethoven anche nel finale della nona Sinfonia (vedi es.

n. 614) e sarà interessante quanto utile confrontare fra loro questi due passaggi.

La stessa modulazione effettuata mediante l'accordo di sottodominante risolto quale sopratonica, vediamo nei seguenti tre esempii. Nel primo l'accordo collegante i due toni risolve direttamente sulla dominante, — negli altri due invece risolve sul secondo rivolto di tonica. Nel terzo esempio si noti l'impiego dell'accordo cromatico di nona sulla tonica *si;* l'orecchio, avvertito anche dal ritmo, non riconosce all'accordo seguente il carattere di tonica transi-

Es. 816. J. S. Bach. « Ach wass soll ich Sünder machen. »

Es. 817. Beethoven. Op. 27, n. 2.

Es. 818. Beethoven. Op. 28

toria, ma sibbene quello di accordo perfetto diatonico sulla seconda del tono.

Il cambiamento cromatico di un accordo maggiore in minore a scopo di modulazione, è illustrato nel seguente esempio:

Es. 819. Bazzini. Quintetto in *la*.

La tonica di *re* minore è seguita dall'armonia di sesto grado (primo rivolto), diatonica anche nel tono di *fa* maggiore. Ma l'alterazione del *re* in *re* ♭ rende l'accordo estraneo al tono di *re* minore, accentandone invece l'affinità col tono di *fa* maggiore.

Abbiamo dunque: l'accordo di *re* minore e quello di *si* ♭ maggiore (primo rivolto) che sono comuni ai due toni di *re* minore e di *fa* maggiore; poi l'accordo di *si* ♭ minore (primo rivolto) e quello di settima sul *do* determinano la modulazione nel nuovo tono.

L'accordo di dominante non risolve sulla tonica se non dopo un episodio alquanto sviluppato — per la qual cosa dobbiamo rinunciare a continuare la citazione fino alla cadenza in *fa*.

239. Il nostro allievo ha già veduto nei paragrafi precedenti come sia possibile risolvere quale tonica un accordo preparato come sesto o quinto grado.

Es. 820. HAYDN. Op. 76, n. 4.

In queste battute, dopo stabilito il tono di *mi* ♭, l'accordo di *fa* minore è preso di posta, cioè come secondo grado di *mi* ♭, ed è poi risolto come tonica sulla sua dominante in forma di secondo rivolto, ottenendo così una modulazione alla seconda del tono.

240. Anche le triadi cromatiche possono, al pari degli accordi diatonici, essere largamente impiegate nell'artificio della modulazione — mettendo in relazione toni fra i quali non esiste relazione diatonica. Per esempio, il tono di *do* maggiore può essere collegato col tono di *re* ♭ maggiore, e coi suoi relativi, dalla triade cromatica sulla seconda

minore; col tono di *fa* minore, e suoi relativi, dalla triade cromatica minore sulla sottodominante, e così via.

Es. 821. HAYDN. Op. 76, n. 5.

Così questa modulazione è ottenuta risolvendo la settima cromatica di tonica, *la,* sull'accordo cromatico di *si* ♭, trattato poi alla sua volta come tonica; mettendo così in relazione due toni lontani, collegati solo dall'affinità della tonica colla sua armonia cromatica di nona minore, undecima e tredicesima minore.

Toni lontani possono essere collegati per mezzo delle affinità che essi abbiano con un terzo tono, senza bisogno di modulare, neppure transitoriamente, in questo.

Il tono di *re* ♭ è relativo di *sol* ♭. Tra gli accordi diatonici di questo troviamo l'accordo perfetto maggiore di *do* ♭, il quale è affine, enarmonicamente, al *mi* minore, rappresentandone la dominante.

Queste relazioni si trovano impiegate nel seguente esempio. Il basso scende sempre di terza dalla tonica *re* ♭ al sesto, quarto e secondo grado. Continuando la progressione discendente di terza, ci troviamo sull'accordo perfetto

Es. 822. BEETHOVEN. Op. 18, n. 1

di *do* ♭, per transizione enarmonica *si* ♮. Evidentemente il passaggio è preparato dall' affinità di questa armonia coi toni di *sol* ♭ maggiore e di *mi* ♭ minore. Ma l' accordo di *si* ♮ risolve sul secondo rivolto di *mi* minore come ne fosse la dominante, e da questo accordo, diatonico nel tono di *do* (dominante, sensibile e tredicesima maggiore), siamo condotti all' accordo di settima sul *sol* che determina la modulazione in *do*. In otto battute si succedono le affinità di quattro diversi toni, colla massima spontaneità, eguagliata solo dalla peregrina ed inattesa bellezza della splendida modulazione.

Accanto a questa gemma beethoveniana ci è caro collocare una modulazione di un insigne italiano, interessante essa pure per l'elegante maestria con cui son collegati due toni lontani, quali il *do* ♯ minore e il *do* ♮ maggiore.

Il primo è somigliante di *mi* maggiore, e questo è affine al secondo perchè il *mi* è la dominante del suo somigliante minore *la*.

Es. 823. Bazzini. Quintetto in *la*.

Stabilito il tono di *do* ♯ minore nella prima battuta, abbiamo già un accordo diatonico nel tono di *mi*, l'accordo di *do* ♯. Nella seconda battuta abbiamo il primo rivolto dell' accordo perfetto minore (cromatico) sulla sottodominante di *mi*, e l'accordo perfetto di dominante. Nella terza abbiamo di nuovo l'armonia minore di sottodominante nella forma fondamentale, risolta inaspettatamente, quale sesto grado, sulla dominante di *do* maggiore che fa cadenza, nella battuta seguente, sulla tonica.

241. Sono appunto le affinità cromatiche quelle che permettono di risolvere un accordo perfetto di tonica, o

un accordo di settima di dominante, sulla dominante di un altro tono, purchè questa abbia almeno un suono comune col primo accordo.

Così l'accordo di tonica di *do* può essere immediatamente seguito dalle dominanti di *re* ♭, o di *si* ♭, che contengono il suono *do* quale sensibile o quale quinta, senza

Es. 824.

parlare delle dominanti di *fa* e di *sol,* la cui relazione col tono di *do* è gia conosciuta dal nostro allievo.

Il suono *mi* può collegare la tonica di *do* colla domi-

Es. 825.

nante di *la,* di *re,* di *si.* Il suono *sol* con quelle di *la* ♭, ecc. Ma il campo diventa più vasto se cerchiamo le simili successioni dell'accordo di settima di dominante. La dominante di *do* può risolvere sulle dominanti di *la* ♭, o di *fa,* o di *re,* che contengono il suo fondamentale come sensibile, o come quinta, o come settima. Essa può anche risolvere sulle dominanti di *mi,* o di *la,* o di *fa* ♯, che contengono il suono *si* come fondamentale, o come quinta, o come settima. Il suono *re* lega la dominante di *do* colle dominanti di *sol,* di *mi* ♭, di *la;* e il suono *fa* la lega colle do-

Es. 826

minanti di *si* ♭, di *sol* ♭, di *mi* ♭.

Nuove relazioni intrecciano questi e altri toni, traendo partito dagli altri suoni generati dal fondamentale, come la nona maggiore o minore, l' undecima e la tredicesima maggiore o minore.

Il campo, già vastissimo, diventa immenso, tenendo conto della proprietà di questi accordi di scambiare, nella loro preparazione e risoluzione, la funzione di dominante con quella di sopratonica o di tonica. Unico freno, imposto dall'arte a tanta ricchezza, è che queste modulazioni ritraggano veramente i moti del pensiero del compositore — che siano *sentite* dalla fantasia e non frutto di aride, per quanto profonde, combinazioni.

242. In queste otto battute il carattere di tonica passa successivamente dal *re* al *la* e al *si* ♭, per ritornare al *re;*

Es. 827. HELLER. Op. 121.

abbiamo dunque tre diverse modulazioni. Inutile spendere parole a spiegare la modulazione dal *re* minore al *la* maggiore; basterà notare che l'accordo di tonica di *re* minore appartiene al tono di *la* maggiore, come armonia cromatica di sottodominante, e che anche la dominante di *la* appartiene al tono di *re* minore, come armonia cromatica di sopratonica.

Ci occuperemo invece della seconda modulazione, dal *la* maggiore al *si* ♭. Il nostro allievo sa che sulla sesta minore del tono è praticabile il secondo rivolto dell' accordo cromatico di quinta diminuita, settima e nona sulla sopratonica, rivolto comunemente conosciuto sotto il nome di accordo di sesta eccedente. Se lo confronta colla dominante di *si* ♭, su cui risolve l'accordo di tonica *la,* egli vedrà che sono identici, salvo la differenza enarmonica tra il *re* ♯ e il *mi* ♭, differenza affatto trascurata nella pra-

tica. Ecco la tonica *la* trasformata in sensibile mediante un accordo cromatico nel tono di *la* e diatonico in quello di *si* ♭. In questo caso la successione riesce tanto più facile

Es. 828.

all'orecchio, in quanto che i due toni, apparentemente così lontani, sono stretti dalla loro comune affinità col *re* minore, tono iniziale, il quale, gioverà all' allievo il non dimenticarlo, non perde il carattere e la forza di tono principale, neppure per l'avvicendarsi di parecchie modulazioni transitorie.

L'ultima modulazione dal *si* ♭ al *re* minore, è facilissima. L'accordo di tonica di *si* ♭ è trattato come accordo perfetto sul sesto grado di *re,* e prepara la dominante che ci riconduce nel tono principale. Sottile ed elegante il legame trovato tra l'accordo di *si* ♭ e la dominante di *re,* per mezzo del ritardo di quarta.

Ora vedremo un'altra modulazione alla seconda minore, simile a quella studiata nell'esempio precedente per l'artificio di trasformare una tonica in sensibile; ma alquanto diversa, sia per essere il tono iniziale di modo minore, sia perchè i due toni non gravitano intorno a un terzo

Es. 829. MENDELSSOHN. Op. 2.

tono principale, come nell'esempio di Heller il *la* e il *si* ♭ verso il tono di *re*. La tonica di *fa* minore è seguita dal primo rivolto della triade maggiore di *re* ♭, comune ai due toni di *fa* minore e di *sol* ♭ maggiore. A metà della terza battuta, il *do* ♭ trasforma in accordo dissonante la triade di *re* ♭, determinando la modulazione in *sol* ♭.

243. Lo stesso passaggio, non più da una tonica, ma da una dominante, trascriviamo quì.

Es. 830. BEETHOVEN Op 59, n. 1.

L'armonia di sopratonica di *fa* cade sulla dominante nell'ultimo ottavo della prima battuta — e la quinta di questa dominante diventa sensibile di *la* ♭ maggiore nella seconda battuta.

La seguente progressione di accordi di settima, che ci conduce dalla dominante di *do* a quella di *mi* ♭, ci insegna che il suono comune da cui son collegati può anche essere ommesso, senza menomare la spontaneità del pas-

Es. 831. BEETHOVEN. Op. 74

saggio dall'uno all'altro.

Infatti in nessuno troviamo la quinta — il suono comune coll'accordo precedente.

La dominante di *mi* ♭ risolve regolarmente sulla tonica, e il *do* ♯ della battuta susseguente parrebbe condurre il periodo in *sol* minore. Invece non c'è modulazione — e si tratta della notazione impropria della settima cromatica di tonica, risolta ascendendo sull'accordo perfetto maggiore formato sulla sensibile dall'armonia di terza, nona minore e tredicesima di sopratonica — la quale poi risolve su un rivolto di dominante.

Quì abbiamo una modulazione alla quarta del tono, risolvendo la dominante di *fa* diesis minore, non sulla to-

Es. 832. MENDELSSOHN. Op. 28.

nica, ma sulla dominante di *si* minore, ciò è dire scambiando la funzione di dominante del *do* ♯ (dominante di *fa* ♯) in quella di sopratonica di *si*, risolta regolarmente sulla nuova dominante, armonizzata con la sensibile, quinta, settima e nona minore, melodicamente intrecciate colla undecima e colla tredicesima.

Una modulazione alla terza è ottenuta quì, risolvendo un accordo cromatico di settima sulla tonica *fa*, come se-

Es. 833. SCHUMANN. Op. 41.

condo rivolto dell'accordo di sopratonica con quinta diminuita, o accordo di sesta eccedente.

Noti l' allievo il *si* ♮ di passaggio nella terza battuta,

esempio importante del valore armonico di queste note melodiche.

In questa frase troviamo tre modulazioni — due delle quali ottenute mediante l'artificio di risolvere una dominante su un'altra.

Es. 834. SCHUMANN. Op. 41.

Siamo in *do* maggiore — e dall'accordo di tonica coll'alterazione cromatica della terza minore, passiamo all'accordo cromatico di sopratonica e alla settima di dominante. Questa, affine al tono di *la,* perchè composta della settima, nona, undecima e tredicesima di questa tonica, risolve sulla dominante di *la* minore, alla sua volta affine al tono di *do,* perchè composta della sensibile, della quinta, nona minore (*la* ♭ = *sol* ♯) e tredicesima di *sol.* Anche quì abbiamo la stessa successione di tonica, sopratonica e settima di dominante, che risolverà poi sulla dominante di *fa.*

Ma la relazione tonale che unisce la dominante di *la* minore col tono di *fa* maggiore, è alquanto diversa da quella veduta precedentemente. La presenza del suono *si* ♮ ci avverte che il generatore di questo accordo non può essere nè la tonica *fa,* nè la dominante *do,* bensì la sopratonica *sol,* della quale il *si* ♮ sarà la terza, il *re* la quinta, il *sol* ♯ (*la* ♭) la nona minore, e il *mi* la tredicesima.

Nelle due battute che seguono vediamo ripetuta, a guisa di progressione, la stessa successione di tonica, sopratonica e dominante, già avuta nel tono di *do* e di *la.* Dal tono di *fa* si ritorna in *do* col processo diatonico di trattare la tonica *fa* qual sottodominante del nuovo tono.

La successione che esamineremo ora è usata più frequentemente.

Siamo in *fa* minore. Fino alla quarta battuta l'intreccio armonico è composto solo di accordi di tonica e di dominante. Questa risolve alla quinta battuta sull'accordo per-

Es. 835. MENDELSSOHN. Op. 2.

fetto di sesto grado, al quale si aggiunge, al secondo quarto, una settima minore, che nel tono di *fa* minore non può essere se non la sesta eccedente impropriamente notata.

Il *sol* naturale, nota di passaggio, esclude il carattere di dominante di *sol* ♭; ma la seguente modulazione in *mi* ♭ ci indica che questo accordo, preso come secondo rivolto della sopratonica di *fa* con quinta diminuita, è risolto sulla dominante di *mi* ♭ quale armonia cromatica di tonica, della quale il *re* ♭ è la settima, il *fa* la nona, il *la* ♭ la undicesima e il *do* ♭ la tredicesima. Anche l'accordo di *mi* ♭, preso come tonica, è risolto sulla dominante di *fa* quale armonia cromatica di settima, nona, undecima e tredicesima di tonica.

Nell'esempio seguente la dominante di *do* risolve, come sopratonica, sulla dominante di *fa;* e questa, con una di

Es. 836. BEETHOVEN. Op. 74.

quelle trovate proprie del genio di Beethoven, risolve quale armonia di sopratonica di *re* ♭ (accordo di terza maggiore,

quinta naturale e settima minore sulla sensibile) sulla dominante di questo tono. L'accordo di dominante di *fa,* sebbene non espresso che dal suono fondamentale, è percepito senza alcuna dubbiezza all'ottava battuta, quale riscontro della dominante di *do* udita nelle precedenti battute.

244. Abbiamo già accennato, parlando dei rivolti di nona minore, alla possibilità di trattarre quale sensibile qualunque dei suoni da cui sono composti. Questa possibilità è dovuta al fatto di essere essi formati dalla sovrapposizione di tre terze minori, o di due terze minori e d'una seconda eccedente, che può essere sempre scambiata enarmonicamente con un' altra terza minore.

Proviamo a costruire su ogni grado della scala cromatica un accordo di terza minore, quinta diminuita e settima diminuita.

Es. 837.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Sarà facile accorgerci come il primo, il quarto, il settimo e il decimo di questi accordi, malgrado le differenze enarmoniche della loro notazione, siano composti dagli stessi suoni; la stessa identità riscontriamo fra il secondo, il quinto, l'ottavo e l'undicesimo, e fra il terzo, il sesto, il nono e il dodicesimo.

Tale osservazione ci permette di ordinare i dodici accordi di settima diminuita in un sistema di tre gruppi, ciascuno dei quali composto di quattro accordi formati dagli stessi suoni.

Es. 838.

Se nel primo accordo diamo al *do* il valore di sensibile, il *mi* ♭ avrà la funzione di quinta di dominante, il

sol ♭ di settima, il *si* ♭♭ di nona minore, e ci troveremo in tono di *re* ♭, maggiore o minore. Ma il valore di sensibile può essere dato al *mi* ♭ (= *re* ♯) e allora ci troveremo in tono di *mi;* può essere dato al *sol* ♭ (= *fa* ♯) e allora ci troveremo in *sol,* che se invece daremo al *si* ♭♭ (= *la*) la funzione di sensibile, il valore di tonica passerà al *si* ♭.

Gli accordi del secondo gruppo collegano così i toni di *re,* di *fa,* di *la* ♭ e di *si;* gli accordi del terzo uniscono i toni di *mi* ♭, *sol* ♭, *la* e *do.*

Nell'esempio seguente la dominante di *fa* è risolta, quale armonia di sopratonica, sulla dominante di *si* ♭. Questa è data alla nona battuta in forma di quarto rivolto di un accordo di nona minore. Il *la* naturale di questo accordo è trattato come *si* ♭♭, determinando una inattesa quanto efficace modulazione in *re* ♭ maggiore.

Es. 839. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

Ora vedremo una modulazione dal tono di *la* ♭ a quello di *sol,* ottenuta collo stesso artificio dello scambio enarmonico di un suono appartenente a un rivolto di nona di dominante.

Es. 840. BEETHOVEN. Op. 18, n. 2.

Nella terza e quarta battuta abbiamo la dominante di *la* ♭, in forma di secondo rivolto dell'accordo di settima. Alla battuta seguente lo stesso accordo è dato come secondo rivolto di nona, ma la nona, *fa* ♭, è notata col *mi* ♮, presentando l'armonia come terzo rivolto della dominante di *fa.* Un altro scambio enarmonico trasforma la nona *re* ♭ in sensibile, *do* ♯, della dominante di *re,* la quale è risolta, come accordo cromatico di sopratonica, sulla dominante di *sol.*

Nei rivolti di accordi di nona che vediamo nell'esempio seguente, non troviamo nessuno scambio di fondamentale

Es. 841. BEETHOVEN. Op. 18, n. 1.

ottenuto per mezzo di transizione enarmonica, come nell'esempio precedente, dove il *fa* ♭ trasformato in *mi* ♮, dà all'armonia il fondamentale *do* invece del *mi* ♭, e il *re* ♭, trasformato in *do* ♯, dà per fondamentale il *la*. Abbiamo invece semplice scambio delle funzioni tonali di dominante e sopratonica.

Infatti, nelle prime due battute, abbiamo successivamente i quattro rivolti dell'accordo di nona sul *la*, dominante di *re*. Questa risolve su un accordo cromatico di nona il cui fondamentale è *re*, e se dobbiamo interpretare questo accordo come dominante di *sol*, è evidente che l'accordo di *la* è risolto non come dominante, ma come sopratonica. Ma anche questa dominante di *sol* è risolta quale sopratonica sulla dominante di *do*, la quale, ancora come sopratonica, risolve sulla dominante di *fa*, che finalmente fa cadenza sulla tonica.

Conosciutissima è la seguente modulazione, effettuata mercè la sostituzione di fondamentale derivante dalla transizione enarmonica del *mi* ♭ in *re* ♯.

Es. 842. BEETHOVEN. Op. 13.

Nella seconda battuta il terzo rivolto dell'accordo di nona minore di dominante, risolve regolarmente sul primo rivolto di tonica. I primi due quarti della terza battuta ripetono esattamente la prima metà della seconda battuta; se non che il cambiamento del *mi* ♭ in *re* ♯ ci dà, invece del terzo rivolto di dominante di *sol* minore, il quarto rivolto della dominante di *mi* minore, nel qual tono ha luogo la cadenza.

Infine daremo una modulazione dal tono di *re* minore a quello di *do* maggiore, ottenuta risolvendo una armonia cromatica di nona di tonica, quale armonia di sopratonica.

Nella prima battuta abbiamo l' accordo perfetto di tonica, seguito, nella seconda, dal primo rivolto dell'accordo

Es. 843. SCHUMANN. Op. 41.

cromatico di nona sulla sopratonica. Al terzo quarto abbiamo il secondo rivolto dell' accordo cromatico di nona sul fondamentale *re*, il *re* ♯ sta per il *mi* ♭. Questo accordo è comune ai due toni fra i quali si opera la modulazione; nel primo rappresenta la tonica, nel secondo la sopratonica; e la modulazione è decisa dalla risoluzione di questa sulla dominante di *do*.

245. In questo paragrafo studieremo la sostituzione della funzione di undecima a quella di settima o di nona.

Es. 844. HAYDN. Op. 76, n. 5.

Siamo in tono di *re* maggiore e il primo rivolto della settima cromatica di sopratonica va a cadere, nella terza battuta, sull' accordo perfetto di dominante. Con artificio frequentemente usato dagli antichi, l'autore ritiene di questo accordo i soli suoni comuni coll' accordo per mezzo del quale vuole decidere la modulazione, il fondamentale e la

quinta, *la* e *mi;* e l'entrata dei due violini col *fa* ♯ e *do* ♮ produce un'armonia che potrebbe essere interpretata quale un secondo rivolto di nona maggiore sul fondamentale *re.* Senonchè la risoluzione sul terzo rivolto della settima di dominante nel tono di *mi,* ci avverte che il fondamentale vero non è *re,* sibbene il *si,* di cui il *fa* ♯ è la quinta, il *la* la settima, il *do* ♮ la nona e il *mi* l'undecima.

In questo altro esempio, dopo una cadenza in *re* maggiore, si inizia un nuovo periodo sul secondo quarto della

Es. 845 SCHUMANN. Op. 41.

seconda battuta, coll'armonia di *re* e *fa* ♮, che naturalmente dà l'impressione del tono di *re* minore. Tosto, alla seguente battuta, questa impressione è cancellata dal *la* ♭ del primo violino, col quale l'armonia sembra accennare ad una imminente cadenza in *mi* ♭, di cui l'accordo udito nella terza, quarta e quinta battuta sarebbe la dominante, dapprima colla settima, e poi, a metà della quinta battuta, colla nona maggiore. Ma l'autore, traendo vagamente partito dalla relazione di quinta, settima, nona minore e undecima, dei suoni *re, fa, la* ♭ e *do,* colla dominante *sol,* ci conduce inaspettatamente nel tono di *do* maggiore, risolvendo questa undecima sul primo rivolto della settima di dominante. Lo stesso artificio è ripetuto nelle seguenti battute, per modulare dal tono di *do* in quello di *la* minore.

Lo scambio della funzione di undecima di tonica in quella di undecima di sopratonica, determina la seguente

modulazione dal tono di *re* minore in quello di *do* maggiore.

Es. 846. BRAHMS. Op. 51, n. 1.

La dominante di *re* risolve, nella quinta battuta, su un'armonia cromatica di settima *(do)*, nona minore (*mi* ♭) e undecima *(sol)*, generate dalla tonica *re*. Questa, risolta come armonia di sopratonica, cade sull'accordo di dominante di *do*, ripetendo esattamente la successione data quattro battute prima nel tono di *re;* e finalmente anche la dominante di *do* risolve sull'armonia di nona minore (*re* ♭), undecima *(fa)* e settima (*si* ♭), generate dalla tonica. Questa armonia cade sull'accordo perfetto di sottodominante, concludendo poi il periodo con una cadenza autentica in *do* maggiore.

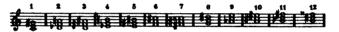
Crediamo inutile spender parole intorno alla vaghezza melodica di questa, come, del resto, della maggior parte delle modulazioni studiate in questo capitolo. Errerebbe chi credesse di poter scindere completamente il concetto melodico dalle armonie che lo sorreggono, lo commentano, lo mettono in piena luce, siccome le radici e il tronco e le frondi non solo danno vita e vigore, ma sono la ragione d'essere del fiore. Melodia e armonia sono due aspetti di un solo oggetto, — e lo studente d'armonia non deve dimenticare che non basta conoscer le leggi della formazione degli accordi, le loro affinità, le funzioni che essi sono chiamati a compiere nel discorso musicale, poichè questa

scienza sarebbe sterile, ove non fosse unita al sentimento profondo e vivace della successione melodica.

246. Abbiamo già detto che l'armonia di tredicesima porta un larghissimo contributo di nuovi legami fra tono e tono, e quindi di nuovi punti di contatto per i quali è possibile modulare dall'uno all'altro.

Se osserviamo che l'armonia di fondamentale, terza e tredicesima minore, si presenta in forma di una sovrapposizione di due terze maggiori, ci sarà facile comprendere come sia possibile dare alla terza, o alla tredicesima, la funzione di fondamentale; precisamente come abbiamo visto potersi scambiare la funzione di sensibile fra i suoni onde è composto l'accordo di settima diminuita.

Proviamo a costruire su ogni grado della scala cromatica un accordo di terza maggiore e di quinta eccedente.

Es 847.

Tosto ci accorgeremo che questi dodici accordi si possono ordinare in quattro gruppi di tre ciascuno:

I.° 1, 5, 9; II.° 2, 6, 10; III.° 3, 7, 11; IV.° 4, 8, 12.

Es. 848.

I tre accordi costituenti ciascun gruppo sono sostanzialmente formati dagli stessi suoni, ed è perciò che in essi noi possiamo a nostro arbitrio scambiare la funzione di fondamentale, di sensibile e di tredicesima minore.

Per spiegarci meglio, analizziamo uno qualunque di questi accordi, l'ottavo (es. 847). In tono di *do* il suo basso avrebbe il valore di dominante, il *si* sarebbe la sensibile e il *re* ♯ (= *mi* ♭) la tredicesima minore di dominante. Ma se noi risolvessimo lo stesso accordo dando al *si* la fun-

zione di dominante, al *re* ♯ quella di sensibile, al *sol* quella di tredicesima, ci troveremmo in tono di *mi*. Che se invece lo scambio della funzione tonale si operasse in modo da risolvere il *mi* ♭ (= *re* ♯) quale dominante, il *sol* come sensibile, e il *si* (= *do* ♭) come tredicesima, il valore di tonica si porterebbe sul suono *la* ♭. Nella stessa guisa gli accordi del primo gruppo mettono in relazione i toni di *fa,* di *la* e di *re* ♭ o *do* ♯; gli accordi del secondo gruppo collegano i toni di *sol* ♭, *si* ♭ e *re;* quelli del terzo i toni di *sol,* di *si* e di *mi* ♭.

Di tale artificio si valse appunto Arrigo Boito per darci una delle più fulgide gemme della commovente scena della morte di Margherita.

Es. 849. Boito. Mefistofele.

La frase, iniziata in *mi* minore, ci presenta una progressione di modulazioni alla terza minore, passando per i toni di *sol, si* ♭, *re* ♭ e *mi.*

Nel nostro esempio diamo le prime quattro battute di questo interessante episodio, nelle quali troviamo le prime due modulazioni dal *mi* minore al *sol* maggiore, e dal *sol* minore al *si* ♭ maggiore. Dopo il primo accordo, di tonica di *mi,* abbiamo l'accordo *mi* ♭ (= *re* ♯) *sol* e *si.* Nel tono di *mi* questa armonia è il primo rivolto della triade composta di dominante *si,* sensibile, *re* ♯ = *mi* ♭, e tredicesima minore. Ma questi suoni sono identici alla triade composta del fondamentale *sol,* della sua terza *si* e della tredicesima minore *mi* ♭, e nel secondo accordo del nostro esempio la funzione di tredicesima è scambiata tra il *sol* e il *mi* ♭, quella di fondamentale è scambiata tra il *si* e il *sol,* risolvendo questo accordo sul secondo rivolto di tonica che inizia la cadenza nel nuovo tono. Lasciamo al nostro al-

lievo analizzare la susseguente modulazione in *si* ♭, non senza fargli osservare, però, quale rilievo acquisti l'elegante artificio armonico dalla purezza e dalla semplicità della linea melodica.

Nella seconda metà della seconda battuta di questo esempio, l'accordo perfetto di tonica *si* ♭ è seguito dalla

Es. 850. SCHUMANN. Op. 41.

tredicesima minore *fa* ♯ (*sol* ♭), la quale, per non cambiare di tono, dovrebbe risolvere sull'accordo perfetto di sottodominante. Ma i suoni *si* ♭, *re* e *fa* ♯ appartengono pure a un'altra armonia, quella di tredicesima minore sulla sopratonica di *do* — della quale il *re* sarebbe il fondamentale, il *fa* ♯ la terza cromatica e il *si* ♭ la tredicesima.

L'autore, in questa armonia, sostituisce la funzione di sopratonica di *do* a quella di tonica di *si* ♭, risolvendola sull'armonia di dominante di *do* maggiore, di cui, in principio della terza battuta, abbiamo il primo rivolto, che alla sua volta risolve sulla tonica nella quarta battuta; effettuando così rapidamente una modulazione fra i toni abbastanza lontani di *si* ♭ e di *do* maggiore, senza valersi delle relazioni che entrambi quei toni hanno in comune coi toni di *fa* maggiore o di *re* minore.

L'esempio che segue, sebbene di un autore incomparabilmente più semplice e piano, presenterà maggiore difficoltà per il nostro allievo; — ma lo proponiamo alla sua meditazione subito dopo quello di Schumann, perchè in esso si incontra lo stesso artificio della sostituzione della funzione di sopratonica a quella di tonica, modulando così dal tono di *si* ♭ maggiore a quello di *do*. Non importa che questo sia in modo minore, perchè il nostro allievo sa che le dissonanze naturali dei tre suoni generatori, tonica, so-

pratonica e dominante, sono identiche nei due modi, maggiore e minore.

Es. 851. HAYDN. Op. 76, n. 4.

Nelle prime due battute il primo rivolto di tonica si alterna coll' armonia di nona (*do* ♯ = *re* ♭) di sopratonica. Nella terza battuta abbiamo ancora il primo rivolto di tonica; ma all' ultimo quarto ci si presenta l' armonia cromatica di tonica col fondamentale (*si* ♭), la settima (*la* ♭), la nona *(do)* e la tredicesima *(fa* ♯ = *sol* ♭). Precisamente come nell' esempio precedente, in questa armonia avviene lo scambio della funzione di fondamentale tra il *si* ♭ e il *re*, risolto nel tono di *do* come sopratonica, di cui il *fa* ♯ sarà la terza, il *do* la settima, il *si* ♭ la tredicesima e il *la* ♭ la quinta diminuita (vedi Cap. XV).

La terza, la quinta diminuita e la settima risolvono regolarmente, quella ascendendo di semitono, queste discendendo, sul primo rivolto di dominante di *do*. La tredicesima, invece, non risolve ascendendo di semitono, per non raddoppiare la sensibile, e salta di terza al *re*, quinta della dominante di *do*, senza temere la falsa relazione col *si* ♮, falsa relazione che non esiste per la ragione, già esposta, dei fondamentali diversi a cui appartengono i due suoni *si* ♭ e *si* ♮. Il primo è risolto come armonico del *re*, il secondo è generato dal *sol*.

Nello stesso esempio, doppiamente prezioso, perchè dettato da un autore che non aspirò mai alla fama di in-

novatore e di rivoluzionario, troviamo due altre modulazioni, entrambe legate dalle relazioni di tredicesima.

La tonica di *do* minore è seguita dal primo rivolto dell'accordo perfetto di *la* ♭, trattato come la tonica di *si* ♭ nella prima battuta, cioè alternato coll'armonia di nona cromatica (*si* ♮ = *do* ♭) sulla sopratonica. Questo improvviso passaggio è reso possibile dalla sostituzione della funzione di dominante a quella di tonica, risolvendo il *mi* ♭ come fondamentale, il *sol* come sensibile, il *si* ♭ quinta, e il *do* tredicesima.

Dal tono di *la* ♭ si ritorna in quello di *si* ♭ per mezzo dell'armonia cromatica di undecima (*mi* ♭ quinta, *sol* ♭ settima, *si* ♭ nona, *re* ♭ undecima) di tonica, risolta melodicamente come tredicesima della dominante del tono principale. Così il *mi* ♭ settima, resta; il *sol* ♭, nona, discende al fondamentale toccando di salto l'undecima; il *si* ♭ del basso, undecima, discende alla quinta. Questi suoni sono disposti nella forma di primo rivolto di dominante, — risolto poi sulla tonica.

Da un altro quartetto dello stesso autore togliamo un diverso, ma non meno interessante, esempio dell'impiego dell'armonia di tredicesima.

Es. 852. HAYDN. Quartetto in *re*.

Non ci occupiamo della modulazione dal *fa* ♯ minore al *re* maggiore, certi che all'allievo non deva offrire nessuna difficoltà. Osserveremo invece come l'accordo perfetto di *re* sia seguito dall'armonia *re, fa* ♯, *la* e *si* — evidentemente tredicesima della tonica. Sostituendo quì pure alla funzione di tonica quella di sopratonica, questa armonia risolve sul secondo rivolto della dominante di *do*. Nella battuta susseguente troviamo una nuova modulazione. L'ac-

cordo *fa* ♮, *la, do* ♮ e *re* ♯ (*mi* ♭), preso come armonia di undecima e tredicesima di dominante di *do,* è risolto quale secondo rivolto della sopratonica di *la* (con quinta diminuita, settima e nona minore, il cosidetto accordo di sesta eccedente). Il secondo rivolto di tonica, e la settima di dominante determinano questa altra modulazione in *la* maggiore.

Nel seguente esempio la modulazione dal *si* ♭ al *re* è

Es. 853. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

effettuata per mezzo della sostituzione della funzione di tredicesima a quella di undecima.

Siamo in tono di *si* ♭, e l'armonia di tonica regge le prime sei battute. L'accordo di terza minore, quinta naturale e settima minore sul *sol* è preso come armonia di sopratonica (quinta il *sol,* settima il *si* ♭, nona il *re* e undecima il *fa*); ma è risolto, come tredicesima della dominante di *re,* sull'accordo perfetto maggiore di *la.*

La funzione di tredicesima può anche essere sostituita a quella di accordo perfetto. Ecco quì poche battute, nelle

Es. 854. BEETHOVEN. Op. 18, n 1.

quali tale sostituzione è effettuata due volte, per passare dal tono di *do* a quello di *re* ♭, e dal *re* ♭ al *re* ♮. Nelle

prime due battute è ripetuto l' accordo perfetto di tonica di *do* maggiore. Nella terza abbiamo il secondo rivolto dell'accordo perfetto (cromatico minore) di sottodominante, che modula in *re* ♭, risolvendo come accordo di terza e tredicesima maggiore della dominante *la* ♭. Colla transizione enarmonica del *sol* ♭ in *fa* ♯, del *si* ♭♭ in *la* ♮ e del *re* ♭ in *do* ♯, vediamo ripetuto l' identico artificio per passare in *re* ♮.

Una simile risoluzione della tonica, armonizzata con quarta e sesta minore, troviamo in quest' altro frammento,

Es. 855. BEETHOVEN. Op. 59, n 1.

colla differenza che la modulazione si fa partendo da un tono di modo minore. — Nella prima battuta abbiamo l'accordo perfetto di tonica, – nella seconda il secondo rivolto dell' accordo perfetto di sottodominante. Il basso risolve quale sensibile del tono di *re*, il *fa* ♯ e il *la* sono trattati come tredicesima e fondamentale della dominante di *re*.

Wagner ha saputo trarre mirabile partito da questa risoluzione, e presentarla sotto un nuovo aspetto, nel coro

Es. 856. WAGNER. Tannhäuser.

dei Pellegrini del Tannhäuser.

Il basso *do* ♯, e il *fa* ♯ sono risolti come nell' esempio precedente; il *la* ♯ è trattato come la nona minore (*si* ♭) della dominante di *re* maggiore. Non riportiamo, per amor di brevità, le battute successive, nelle quali si trova ripe-

tuto il medesimo artificio per passare dal tono di *re* a quello di *fa;* ma consigliamo vivamente al nostro allievo di farne una minuta analisi.

247. Prima di chiudere questo capitolo vogliamo studiare due esempii dell' impiego del cosidetto accordo di sesta eccedente nella modulazione, sebbene nei paragrafi precedenti lo abbiamo già incontrato.

Es. 857. Bazzini. Quintetto in *la*.

Le prime quattro battute sono rette dall' armonia di dominante di *si* ♭. Alla quinta battuta, questa risolve sull' armonia di settima minore (*la* ♭), nona (*do* ♮), undecima (*mi* ♭) e tredicesima minore (*fa* ♯ = *sol* ♭), generate dalla tonica. — Questa armonia è risolta, come accordo di sesta eccedente, sul secondo rivolto di *do,* che ritorna sulla stessa armonia cromatica, colla diversità che quì abbiamo nel basso la tredicesima minore di tonica (*fa* ♯ = *sol* ♭). Questa passa a un' armonia di dominante, con settima minore, che presenta, colla transizione enarmonica del *mi* ♭ in *re* ♯, gli stessi suoni onde è composto il secondo rivolto dell' armonia di quinta diminuita e nona minore sulla sopratonica di *la* minore.

Anche in questa modulazione, come in quella dello stesso autore studiata all'es. n. 823, i due toni sono collegati per mezzo delle affinità esistenti fra di loro e un terzo tono, che in questo caso sarebbe quello di *do.*

Ciò che rende bella ed inaspettata questa modulazione in *la* minore, è appunto la comunanza di affinità che le armonie della quinta, sesta e settima battuta hanno coi toni di *si* ♭ e di *do,* nell'uno o nell'altro dei quali l'ascoltatore crede di essere condotto dalla conclusione del periodo.

Non meno istruttiva sarà quest' altra modulazione dal

Es. 858. BEETHOVEN. Op. 36.

tono di *la* maggiore a quello di *fa* maggiore.

La prima battuta ci dà il quarto rivolto della nona di dominante e l'accordo perfetto, che va a cadere, nella seconda battuta, sul terzo rivolto. Già i suoni componenti questo accordo sono comuni con quelli del secondo rivolto dell' accordo di nona (*sol* ♯ = *la* ♭) della sopratonica di *fa.* Alla terza battuta il *re* ♭, quinta diminuita dello stesso generatore, accenna al cambiamento di tono, determinato poi dalle successive armonie di secondo rivolto di tonica e di settima di dominante.

Nell' es. n. 762 abbiamo una modulazione dal tono di *sol* minore a quello di *re* minore. Essa è ottenuta mediante lo scambio, nell'accordo di sesta eccedente, della funzione di sopratonica in quella di dominante. L'accordo *mi* ♭, *sol, si* ♭ e *do* ♯, preso come secondo rivolto della sopratonica del tono di *sol,* è risolto come armonia di dominante, con quinta diminuita, del tono di *re.*

E quì poniamo termine a questo studio, lusingandoci, non di aver esaurita la materia, ma di essere riusciti a dimostrare al nostro allievo come si possa collegare correttamente e senza offendere il senso musicale, un tono con un altro, non importa se vicino o lontano.

CAPITOLO XVII

248. Il *Pedale* è un suono tenuto da una voce o da una parte strumentale, per lo più nel basso, ma talvolta pure nelle parti medie od acute dell' armonia, durante la successione di parecchi accordi, sebbene col fondamentale di qualcuno di questi, anche nello stile diatonico, quel suono possa trovarsi in rapporto di settima o di undecima, e qualche volta anche di nona o di tredicesima. Usato probabilmente dapprima negli accompagnamenti d'organo, come sembrerebbe indicare il suo nome, passò presto nelle voci, e se ne trovano esempii numerosi nelle composizioni dei classici più antichi. Esso fu la forma primitiva nella quale l' undecima di dominante e di sopratonica furono accettate e praticate da tutte le scuole.

I teorici — che, o non conoscevano, o non volevano ammettere l'armonia di undecima, e che d'altra parte non potevano condannare questo artifizio, legittimato dalla pratica costante di parecchi secoli, — definirono il pedale: un suono preparato come consonanza, e tenuto, in rapporto di consonanza o di dissonanza durante parecchie armonie, sebbene quel suono possa essere *estraneo* a qualcuna di queste, che non sia però l'ultima.

Noi crediamo che la musica possa valersi dei suoni

estranei agli accordi, sol quando li risolva prontamente su un suono armonico dello stesso accordo col quale furono uditi, epperò dobbiamo rifiutare questa definizione.

249. I suoni ammessi alla funzione di pedale sono la tonica e la dominante, perchè entrambi questi suoni possono entrare, allo stato di consonanza o di dissonanza, nella composizione di tutte le armonie di un dato tono, sieno esse generate dalla tonica, dalla dominante, o dalla sopratonica.

Il pedale di tonica accentua il carattere di moto proprio delle armonie di dominante e di sopratonica, colle quali esso si trova in rapporto di undecima o di settima, e delle armonie cromatiche di tonica; mentre nulla cambia al carattere di riposo delle armonie consonanti di tonica.

Il pedale di dominante, quando si trova nelle parti medie od acute, non contrasta col carattere proprio delle armonie di dominante o di tonica; e delle armonie di sopratonica, colla quale si trova in relazione di undecima, rende più intenso il senso di moto.

Quando il pedale di dominante si trova nel basso, toglie alle armonie di tonica il loro proprio carattere di riposo, sospende per un tempo più o meno lungo la cadenza, ne acuisce il desiderio nell'orecchio dell'ascoltatore, e ne aumenta l' efficacia quando, finalmente, risolve sul fondamentale di tonica.

Le voci accompagnanti il pedale non vanno soggette a speciali limitazioni, se non quando il pedale è tenuto nella parte più grave. In questo caso, e negli accordi coi quali il pedale si trova in relazione di dissonanza, la parte che gli è più vicina è soggetta alle stesse restrizioni che disciplinano ordinariamente i movimenti del basso. In altre parole: quando il pedale basso si trova in dissonanza, la parte che gli è più vicina deve essere scritta in modo da reggere correttamente le altre parti, come se il pedale non esistesse.

250. Per lo più il *pedale* principia e finisce come suono consonante, e generalmente come suono fondamentale dell'accordo. In questo esempio vediamo il pedale *fa* principiare e finire appunto coll'accordo di tonica, di cui il suono *fa* è il fondamentale; trovandosi in relazione di un-

Es. 859. MENDELSSOHN. Op. 2.

decima colla dominante nella quarta, quinta e sesta battuta.

In quest'altro il *si* ♭, pedale di dominante, principia e finisce sul proprio accordo perfetto.

Es. 860 BEETHOVEN. Op. 20.

Nel primo esempio il pedale si trova nel basso. Nel secondo principia nel basso; ma alla terza battuta si trova in una parte media.

Aggiungiamo quì un esempio di pedale acuto, quello stesso tanto biasimato dal Fétis, che pretendeva dover il pedale acuto trovarsi sempre in consonanza. Questo pedale incomincia come quinta di tonica, e nella terza e quarta

Es 861. BEETHOVEN. Op. 67.

battuta continua come fondamentale delle armonie di dominante.

Sarà interessante confrontare con questo esempio il pedale acuto di *mi* ♭ che si trova nel terzo tempo dell'op. 68 di Brahms, alla ripresa del tema in *la* ♭.

251. Quello di principiare e finire il pedale in consonanza non è però un precetto assoluto, e specialmente nella musica moderna si incontrano frequentemente pedali

Es. 862. BRAHMS. Op. 21, n. 1.

conclusi in relazione di dissonanza. Naturalmente allora la dissonanza dovrà risolvere seguendo l'attrazione determinata dalla sua funzione tonale.

Nel nostro esempio il pedale di tonica *re* finisce come settima del fondamentale *mi*, e risolve discendendo al *do* ♯.

In questo altro esempio troviamo, nella seconda bat-

Es. 863. J. S BACH. Wohltemp. Clavier.

tuta, un pedale acuto di tonica. Il *re* è preso come fondamentale del secondo rivolto di tonica e termina come *ritardo* di quarta sulla dominante. È meravigliosa l'eleganza della risoluzione di questo ritardo.

Negli esempii precedenti vedemmo il *pedale* terminare in dissonanza, ma principiare sempre in consonanza. Ora vedremo il caso opposto. Il pedale *sol* incomincia sul terzo rivolto dell'accordo cromatico di sopratonica *(re)*, con quinta diminuita (*la* ♭) e nona minore (*mi* ♭). Giova avvertire però che l'undecima, *sol*, è preparata dall'accordo di dominante

arpeggiato nella battuta precedente; ma il nostro allievo opererà saviamente astenendosi da simili ardimenti, e preparando sempre in consonanza il pedale, almeno finchè non sia completamente padrone dell'arte di scrivere. Questo esempio è interessante anche perchè ci mostra il pedale

Es 864. BEETHOVEN. Op. 59, n. 1.

alternato con un suono melodico *(fa ♯)*, artificio usato dallo stesso autore anche nella sua sinfonia in *la* maggiore (in fine dell' ultimo tempo), nella quale troviamo un pedale basso di dominante *(mi)* alternato col *re ♯*. In breve dovremo ritornare su queste battute, quando parleremo del doppio pedale.

Per amore di precisione dobbiamo pure notare che non mancano esempii di ottimi scrittori, in cui il pedale finisce in relazione di undecima, risolvendo di salto. Ci limitiamo

Es. 865. BEETHOVEN. Op. 14, n. 2.

a darne quì un esempio, nel quale il pedale di tonica *(do)* finisce quale undecima di dominante, risolta di salto sulla settima dello stesso generatore.

Crediamo inutile darne altri esempii, tanto più che, anche a proposito di questo modo di risolvere il pedale,

dobbiamo ripetere al nostro allievo lo stesso consiglio dato più su, cioè che questi ardimenti non sono per i principianti.

252. In origine il pedale fu sempre tenuto. Esso però può essere ribattuto, o interrotto da pause o da un suono melodico (come nell' es. prec.), o anche da parecchi suoni formanti una melodia. Nel seguente esempio lo vediamo interrotto in un movimento di semicrome, delle quali esso marca la prima di ogni mezza battuta. Questo procedimento, ottimo nella musica strumentale, si adatterebbe male alla musica vocale.

Es. 866. J. S. Bach. Wohltemp. Clavier.

253. Nella musica vocale, ma più frequentemente ancora nella strumentale, il pedale può essere raddoppiato

Es. 867. J. S. Bach. Wohltemp. Clavier.

all' ottava da una seconda parte. Ecco quì un pedale di tonica nel basso, raddoppiato dal soprano. Lo stesso artificio si trova nelle ultime due battute dell' es. n. 863, in cui il doppio pedale di tonica è accompagnato da una settima cromatica e da armonie di dominante, risolte sull'accordo perfetto di tonica.

In orchestra il raddoppio all'ottava è necessario ogniqualvolta il pedale sia affidato ai contrabassi, e può be-

Es. 868. MOZART. Sinfonia in *do*.

nissimo essere dato contemporaneamente in parecchie ottave.

Quando il pedale sia raddoppiato all'ottava, frequentemente una delle due parti alterna il suono del pedale con altri suoni formanti una melodia. Quì il pedale è dato alle

Es. 869. GRIEG. Op. 38.

due voci più basse dell'armonia; mentre l'una sostiene il suono *si* per tutte le quattro battute, l'altra lo alterna coi suoni *re, do* ♯ e *do* ♮, che cantano in moto contrario colla melodia della parte acuta.

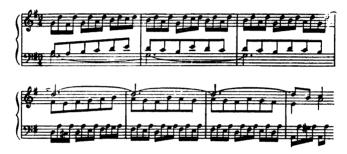
Quì, invece, le parti sono invertite, e mentre il basso

Es. 870. J. S. BACH. Wohltemp. Clavier.

tiene il pedale, il soprano lo alterna con una scala ascen-

dente. L'effetto ne è tanto più vago in quanto che le semicrome ribattute del soprano richiamano una figura già adoperata nella stessa fuga, e che l'allievo trova accennata dal basso nella prima battuta. La parte media eseguisce il tema della fuga.

254. Il pedale di tonica può essere accoppiato anche a un pedale di dominante, e in questo caso la tonica è

Es. 871. J. S. Bach. Wohltemp. Clavier.

data quasi sempre a una parte più grave di quella che tiene la dominante. La disposizione inversa, della tonica sopra la dominante, è meno usata, e la troviamo nella quarta, quinta e sesta battuta del nostro esempio. Nella quinta sinfonia di Beethoven si trova un doppio pedale in cui la dominante è più bassa della tonica. È conosciutissimo, e molto sviluppato, quindi troppo lungo per essere trascritto quì. D'altra parte insistiamo perchè il nostro allievo si avvezzi per tempo a frugare nelle opere dei classici.

Nell'es. dato al n. 864, il nostro allievo troverà un altro doppio pedale di tonica e di dominante. Esso incomincia alla quinta battuta, nella quale il *do* (tonica) è preso di grado dalla viola, come terza del primo rivolto dell'accordo perfetto di quarto grado. Nella sesta battuta il *si* ♮ e il *re* determinano l'armonia di dominante, della quale il *fa* è la settima, il *la* ♭ la nona, e il *do* l' undecima, tenuta come pedale fino alla battuta successiva, in cui diventa quarta

del secondo rivolto di tonica, risolta poi discendendo di grado sulla sensibile.

255. Il pedale può concludere con una modulazione, quando l'ultimo suo accordo sia risolto come appartenente a un altro tono. Nella seconda battuta del seguente esempio, il pedale acuto di tonica *sol* è risolto come dominante

Es. 872. J. S. BACH. Wohltemp. Clavier.

di *do,* e, in principio della quinta battuta, il pedale basso di tonica *do* è risolto come settima della dominante di *sol.*

Però anche nella musica antica si trova frequentemente impiegata sul pedale la sostituzione della funzione di dominante a quella di tonica, o viceversa, per ottenere mo-

Es. 873 J S. BACH. Wohltemp. Clavier.

dulazioni alla quarta o alla quinta del tono.

Quì, fino dalla prima battuta, il pedale di tonica *do* è

trattato quale dominante di *fa,* e non assume di nuovo la funzione di tonica se non a metà della terza battuta, col ritorno del *si* naturale.

Sul pedale di dominante gli antichi si limitarono alla modulazione transitoria alla seconda del tono, mediante l' accordo di terza maggiore sulla sopradominante, risolto sull'accordo minore di sopratonica.

Es. 874.

Ma è evidente che tali successioni presentano solo l'aspetto di modulazione, perchè in realtà nella prima (es. n. 873) l' apparente dominante di *fa* non è altro che una armonia cromatica della tonica, e nella seconda (es. n. 874) il preteso accordo di tonica di *re* minore non è altro se non l'accordo di nona sulla dominante di *do,* coll'ommissione della sensibile, e il preteso accordo di dominante di *re* minore è una dissonanza cromatica di tonica *do,* composta di terza, quinta, nona minore (impropriamente notata) e tredicesima maggiore.

Gli autori moderni usano più decise modulazioni sul pedale.

Es. 875. MENDELSSOHN. Op. 81.

Ci limitiamo a un solo esempio nel quale troviamo sul pedale di dominante del tono di *mi* ♭ una modulazione in *sol* minore. In questo tono il suono tenuto come pedale fa parte consonante dell' accordo di tonica, colle armonie di dominante si trova in relazione di tredicesima minore e con quelle di sopratonica in relazione di nona minore.

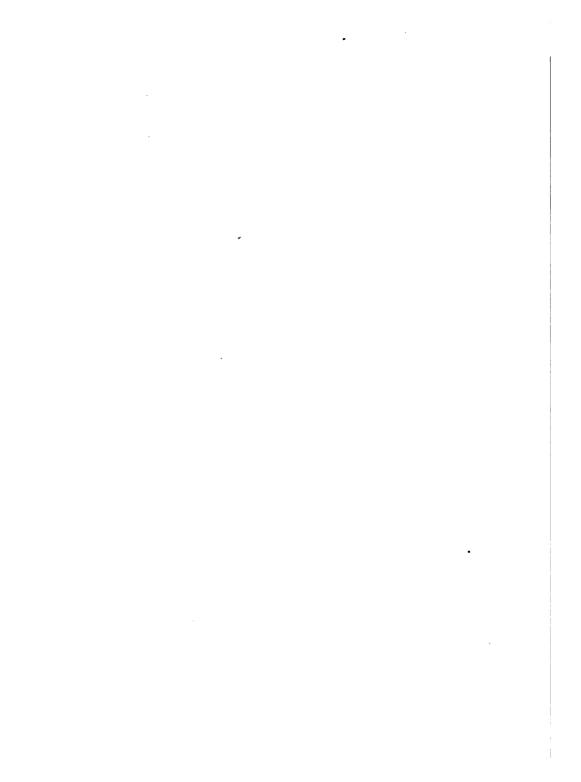
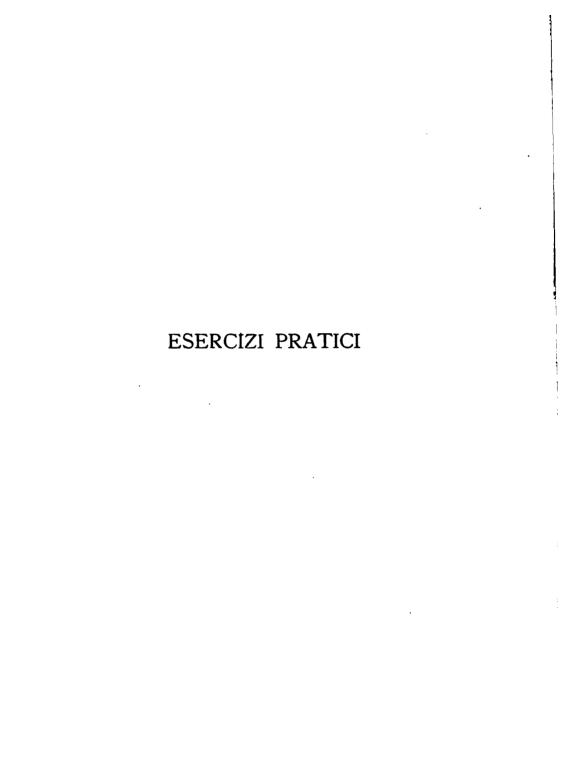
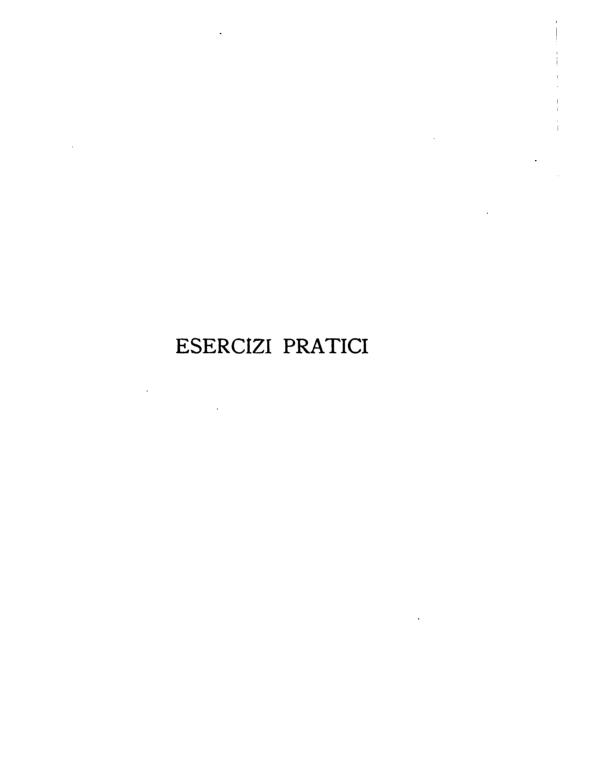
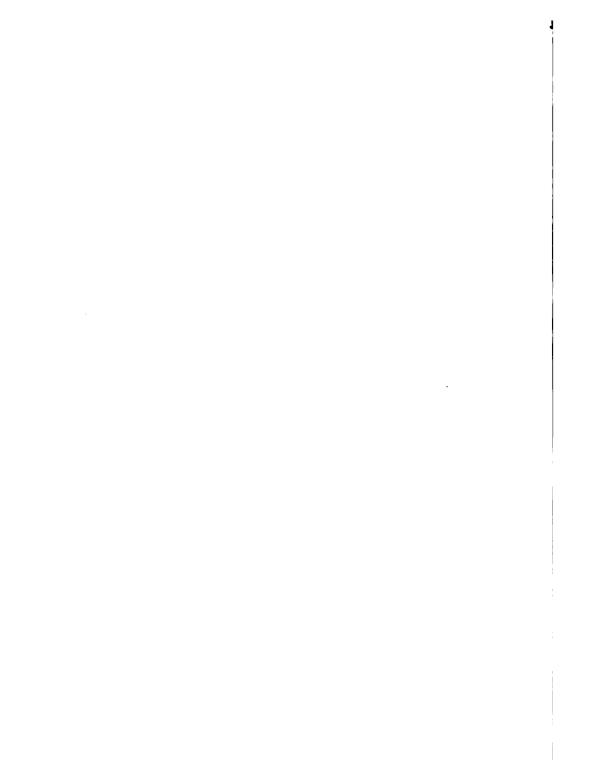
Non mancano esempii di modulazioni in cui il pedale si trova in relazione dissonante colle armonie dei tre generatori, o, peggio, si trova estraneo a qualcuna di queste armonie; ma confessiamo che malgrado il rispetto da noi sentito vivissimo verso i loro autori, non osiamo raccomandare quegli esempii all' imitazione del nostro allievo.

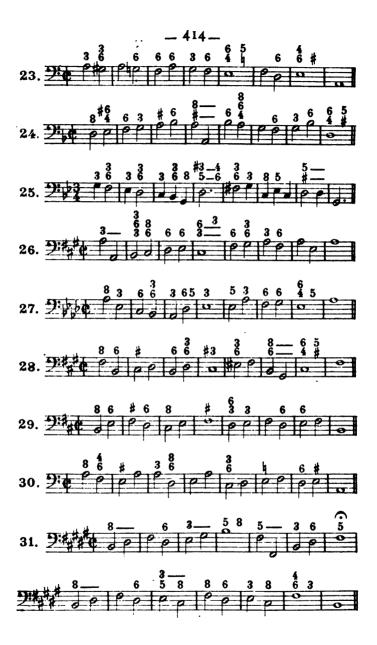
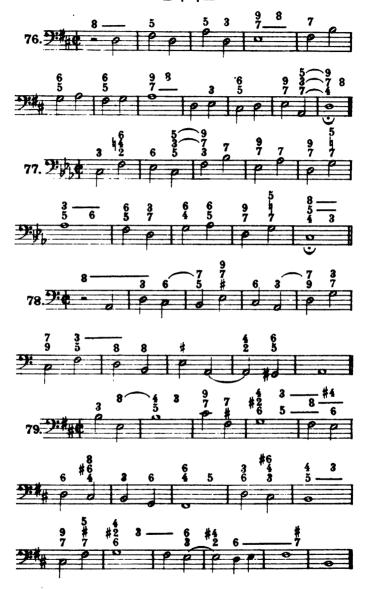
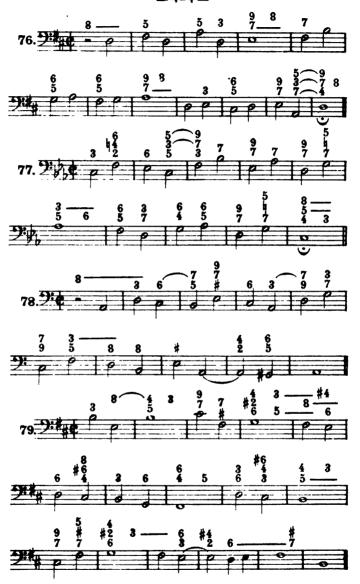
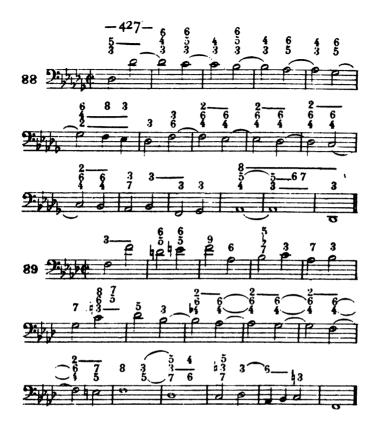
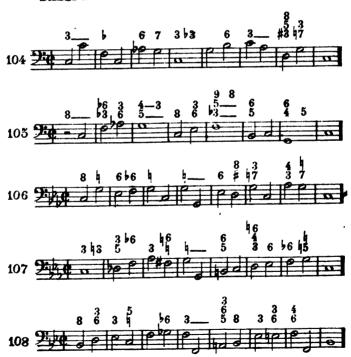
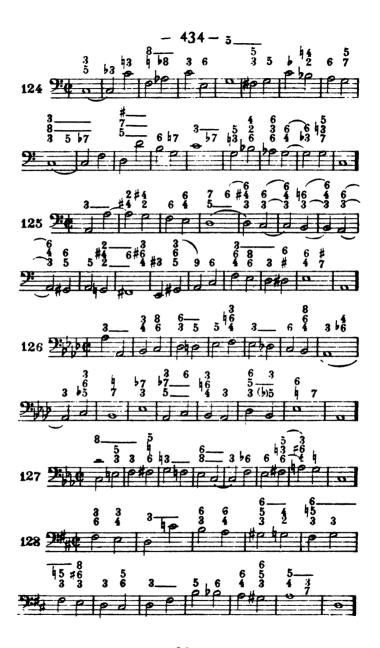
256. Pratica quasi costante degli autori antichi e moderni, e precetto assoluto di tutti i teorici, è che i suoni ammessi alla funzione di pedale siano solamente la tonica e la dominante. Prima però di prender commiato dal nostro allievo, dobbiamo fargli osservare che le leggi armoniche ci offrono un altro suono che si trova in consonanza colle armonie diatoniche di tonica, e in relazione tonale, sebbene dissonante, colle armonie di dominante e di sopratonica; atto quindi alla funzione di pedale. Questo suono è la terza di tonica, e lo troviamo impiegato come pedale nel nostro ultimo esempio, nel tratto in *sol* minore. Anche Schumann, nel secondo tempo della sua sinfonia in *mi* ♭ (vedi batt. 34 e seg.), praticò, nel tono di *la* minore, un pedale di terza *do*, e fino dal secolo XVIII il nostro Boccherini, in un brano in *fa* maggiore, praticò un pedale di *la*.

Certamente la terza, usata come pedale, non offre i vantaggi della dominante nè della tonica, perchè di minor efficacia tonale; ma, giudiziosamente impiegata, può essere di ottimo effetto.

Ed ora chiudiamo questo lavoro colla speranza, forse non vana, di avere, se non completamente, almeno chiaramente e logicamente esposta la teoria dell' armonia, in modo da permettere, a chi ci abbia attentamente seguiti, di comprendere come tutte le armonie di cui si vale la musica moderna, siano composte dai concomitanti dei tre suoni generatori del tono, e come nella loro funzione tonale si esplichi quella attrazione verso la tonica, che è il carattere principale per cui si distingue la musica nostra dalla musica degli antichi.

ESERCIZI PRATICI

ESERCIZI PRATICI

BASSI A COMPLEMENTO DEL CAPITOLO IV.

(+) Questo *basso* deve essere armonizzato a tre voci.

16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.

23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.

38.
39.
40
41.
a 3 voci
42.

47.
48.
BASSI A COMPLEMENTO DEL CAPITOLO VII.
49.
50.

56.
57.
58.
59.
60.

61.
62.
63
64.

76.
77.
78.
79.

80.
81.
82.
83.

76.
77.
78.
79.

80.
81.
82.
83.

84.
85.
86.
87.

88

89

BASSI A COMPLEMENTO DEL CAPITOLO IX

93
94.
95
96
97
98

99
100
101
102

BASSI A COMPLEMENTO DEL CAPITOLO X

109
110
111
112
113

BASSI A COMPLEMENTO DEL CAPITOLO XI

119
120
121
122
123

129
130
131
132
133

BASSI A COMPLEMENTO DEL CAPITOLO XII.

138
139
140
141

142
143
144

145
146
147
148
149
150
151
152

158
159
160
161

BASSI A COMPLEMENTO DEL CAPITOLO XIII

166
167
168
169

170
171
172

173
174
(a cinque voci)
175
176

177
178
179
180

BASSI A COMPLEMENTO DEL CAPITOLO XIV

185
186
solo
187
188

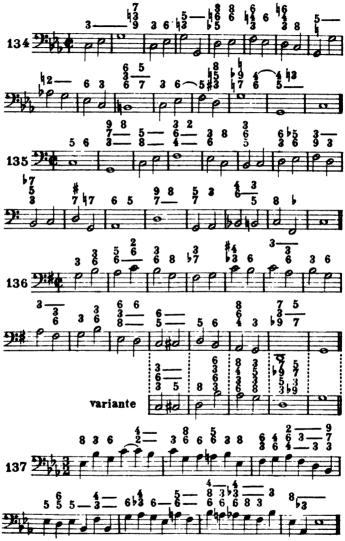
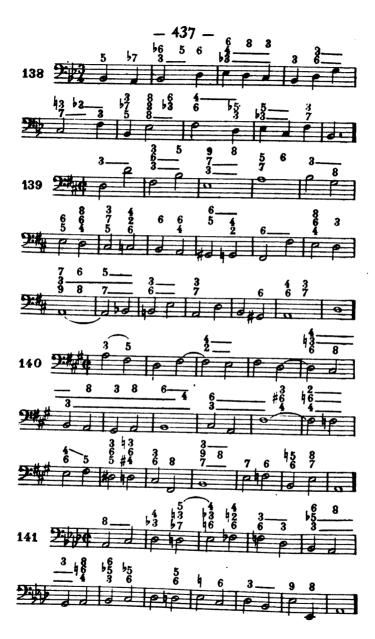
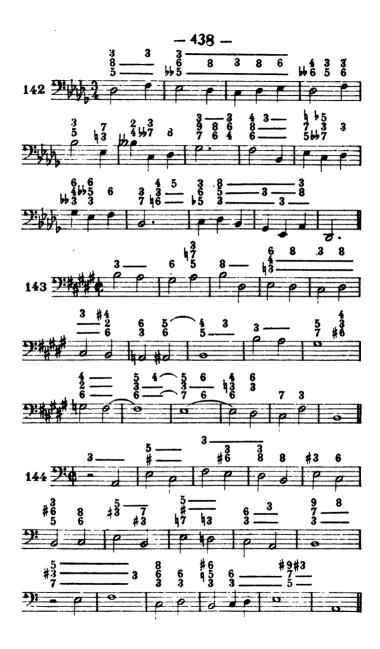
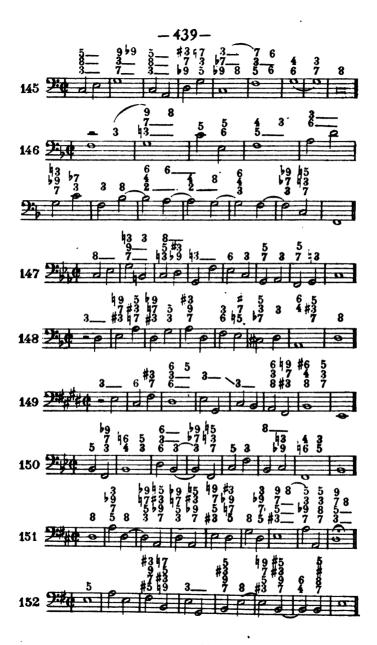
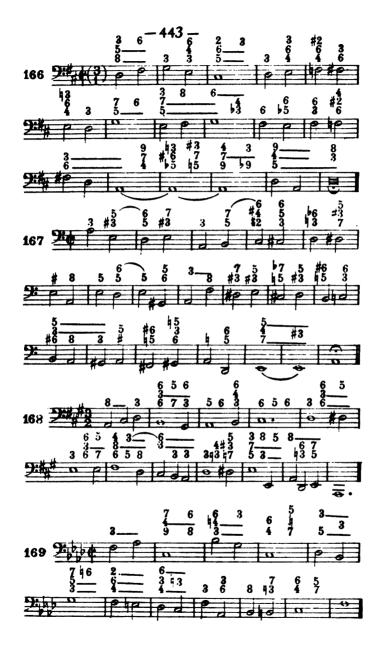
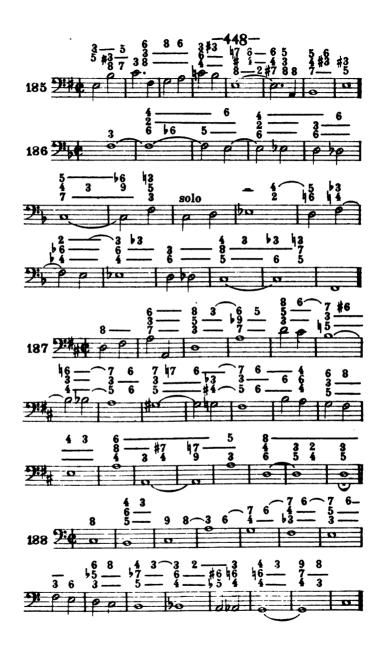
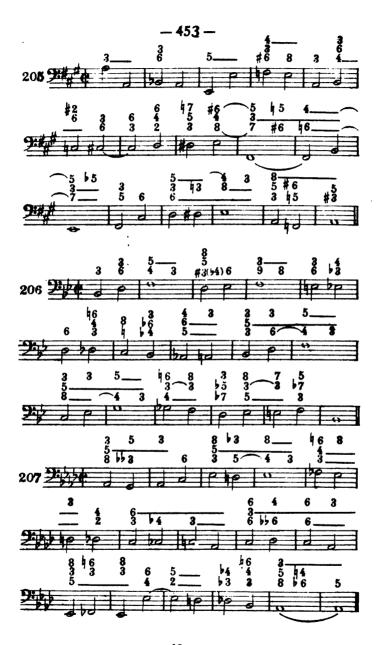
189
190
opp.
191

192
193
194
195

196
197
198
199
200

BASSI A COMPLEMENTO DEL CAPITOLO XV

205
206
207

208
209
210

BASSI A COMPLEMENTO DEL CAPITOLO XVI

Modo Magg.

218
219
220
221
222
223
224

231
232
233
234
235

236
237
237 bis
238
239
240

241
242
243
244
245
246
247

— 461 —
248
249
250
251
252

Modo Min.

—464—
267
268
269
270
271
272
273
274

—465—
275
276
277
278
279
280
281

—466—
282
283
284
285
286
287
288

289

290

291

292
293

294
a tre voci

395

296

297

a tre voci

a tre voci
299
a tre

BASSI ESTRATTI DALLE OPERE' DI G.S.BACH

304
8
3
7 6
9 6
7
305
8
8 7
3
♮6
♮7
7 6 ♮5
3
5 ♯6
6 7

306
307
308

309
310
311

312
313
314

315
316
317

318
319
320

321
322
323

324
325
326

327
328

329
330
331

332
333
334

335
336
337

338
339
340

341
342

343
344

345
346

347
348
349

350

BIBLIOGRAFIA

Aaron (Pietro). Libri tres de Institutione harmonica, editi a Petro Aaron, Florentino; interprete J. Ant. Flaminio Forocorneliensi. Bononiae, in aedibus Benedicti Hectoris. in 4.° 1516.

Adan (don V.). Documentos para instruccion de Musicos y aficionados, que entienden saber el arte de la Composicion. En esta obra se trata de los contrapuntos sobre bajo hasta à siete y sueltos hasta à ocho, y dos ejemplos à doce voces, todas en fuga una con otras, etc. Madrid, por J. Otero 1786.

Adelbold. De Musica (Vedi: Gerbert Scriptores etc.).

Adelung. Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, theils für alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften mischen, theils für die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich für die, so das Clavier vorzüglich lieben; theils für die Orgel und Instrumentmacher; in 8° Erfurt, 1758.

Adler (Guido). Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Studie zur Gesch. d. Harmonie. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1886.

Aerts (F.). Méthode théorique et pratique pour l'accompagnement du plain-chant, précédée d'un traité de l'harmonie consonnante. Liège, Dessain, s. d.

Agazzari (Agostino). Del suonare sopra il basso. Siena, 1607.

Agricola (Martin). Musica instrumentalis, deutsch, das Fundament und Application der Finger als Floeten, Krumphoerner, Zinken, Bombard, Schalmeyen, Sackpfeife etc.; in 8° Wittemberg 1529.

Agolini-Ugolini (G. A.), L'Accordo tra i fisici ed i musici, o nuova teoria fisico-matematico-naturale della musica. Fermo, 1871.

Aimon (P. L. Fr.). Connaissances préliminaires de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très-peu de temps à connaître tous les accords. Paris, Frey, 1813.

Alassio (S.). Manuale del giovane compositore ossia Trattato popolare d'armonia e composizione. Torino, Giudici e Strada.

Albrechtsberger (J. G.). Ausweichungen aus C dur und C moll in die Dur-und Moll-Töne. Wien, Leipzig, Bonn.

—— Berlin. Schlesinger.

—— Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen, Wien, Artaria, 1792.

Seconda edizione. Leipzig, 1804.
Terza edizione. Wien, Cappi, 1823.

—— Unterricht über den Gebrauch der verminderten und übermässigen Intervalle, nebst der dritten Lieferung der Ausweichungen. Leipzig, 1807.

—— Art of Modulation. London, J. B. Cramer & Comp.

—— Sämmtliche Schriften über Generalbass, Harmonielehre und Tonsetzkunst, etc., vermehrt von Ritter von Seyfried. — Zweite verbesserte Auflage. 3 Bände. Berlin, Schlesinger.

—— Kurze Regeln des reinsten Satzes. Zweite Auflage. Berlin, Schlesinger.

—— Méthode élémentaire de composition avec des exemples très-nombreux et très-étendus, pour apprendre de soi-même à composer toute espèce de musique, par J. G. Albrechtsberger, organiste de la Cour Impériale de Vienne, maître de Chapelle de l'Église Cathédrale de cette ville; traduit de l'allemand par M. Alexandre Choron, Paris, chez Madame veuve Courcier, 1814.

ibid chez Bachelier, 1830.

—— Sämmtliche Schriften über Generalbass, Harmonie-lehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterricht. Systematisch geordnet, mit zahlreichen, aus dessen mündlichen Mittheilungen geschöpften Erläuterungs Beispielen, und einer Kurzen Anleitung zum Partiturspiel, nebst Beschreibung aller jetzt gebräuchlichen Instrumente, vermehrt und herausgegeben von seinen Schüler Ignaz Ritter von Seyfried. Mit 556 Notenbeispielen. Wien, Anton Strauss, 1826.

Alembert (Jean d'). Élémens de musique théorique et pratique suivant les principes de Rameau, éclaircis, développés et simplifiés. Paris, 1752.

(Varie altre edizioni; e una traduzione tedesca con note di Marpurg pubblicata a Lipsia da Breitkopf nel 1757).

Allbrandi (G.). Manuale di Musica. Torino, E. Loescher, 1881.

Alsted (Ioannes Henr.). Elementale, Mathematicum, Francof., 1611.

(Contiene un » Elementale musicum » nel quale tratta: De musica simplici; De musica harmonica).

—— Methodus Admirandorum Mathematicorum novem libris exhibens universam Mathesin Authore J. A. Alstedio. Tertia editio passim castigata, et ornatius elaborata. Herbornae Nassoviorum, 1641.

L'ottavo libro tratta: I. De cantus natura in genere, II. De cantus natura in specie, III. De Contrapuncto. IV. De musica instrumentale.

Alsted (J. H.). Templum musicum, or the musical synopsis fo the learned and famous Johannes Henricus Alstedius; being a compendium of the rudiments both of the mathematical and practical part of musik; of which subject not any book is extant in the english tongue, faithfully translated out of the latin, by John Birchensha. London, 1664.

Alypius. Eisagoge mousike (Introduzione musicale). Vedi in Meibomio, Antiquæ musicæ auctores septem.

Ambros (A. W.). Geschichte der Musik. Leipzig, 1871-75.

— — Bunte Blätter. Zweite Auflage herausgegeben von E. Vogel. Leipzig, Leuckart, 1896.

Amiot. Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs et les usages des Chinois, par les missionnaires de Pékin, t. VI. Paris, 1776.

André (J. A.). Lehrbuch der Tonkunst. Vol. I. Harmonie. Offenbach. André, 1832.

Andrevi. (Fr.). Traité d'Harmonie et de Composition, traduit de l'espagnol. Paris, Périsse frères, 1848.

Angleria (Fra Camillo). Regole del Contrappunto, e della compositione. Nella quale si tratta brevemente di tutte le consonanze, e dissonanze coi suoi esempii à due, trè e quattro voci. Della cognitione de' Tuoni, secondo l'uso moderno, e la regola agli Organisti per suonare trasportato in vari luoghi bisognosi, etc. In Milano, per Giorgio Rolla, 1622.

Anichini (Fr.). Esercizii sopra tutte le specie di accordi praticabili nella musica, compilati per uso degli allievi delle pubbliche scuole annesse all'I. e R. Accademia Fiorentina di belle arti. Firenze, Morandi, 1858.

Anonimo. Tres breve et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy mesme à jouer toutes chansons reduictes en la tabulature de lutz, avec la maniere d'accorder ledit lutz. Ensemble XXXIX, chansons dont la plupart d'icelles sont en deux sortes, c'est assavoir à deux parties et la musique, et à troys sans musique. Le tout achevé d'imprimer le VI jour d'octobre 1529. Par Pierre Attaingnant etc. Paris.

Anonimo. Des chansons reduictz en tabulature de lut à deux trois et quatre parties, avecq une briefve et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy mesme a jouer dudict lut, livre premier. Tout nouvellement imprimé à Louvain par Jacques Bathen et Reynier Velpen, aux despens de Pierre Phaleys libraire. L'an de grace 1545.

Anonimo. Thesaurvs mvsicvs, continens selectissima Alberti Ripae Valentini Bacfarci et aliorum praestantissimorum carmina, ad usum chelys vel testudinis accommodata. Quibus adjectae sunt ingeniosae quaedam Fantasiae, Passomezi, Alemandes, Galliardae, Bransles, atque id genus coetera, recens in lucem edita. Lovanii excudebat Petrus Phalesius, 1574; in 4° obl.

Anonimo (Fraulein von Freudenberg). Kurze Anführung zum Generalbass, darinnen die Regeln welche bei Erlernung des Generalbasses su wissen nöthig, kürzlich und mit wenig Worten enthalten sind. Leipzig, 1728.

Seconda ed. 1733. — Terza ed. 1744. — Quarta ed. 1752.

Anonimo. A Treatise on Harmony, illustraded by Examples in notes. London, 1731.

Anonimo. Malcolm's Treatise of music, speculative practical and historical, corrected and abridged by an eminent musician. London, 1776.

Anonimo. Cognizioni pratiche di musica, corredate d'esempii, tratti dai migliori Autori, e dirette principalmente a porre in vista a' giovani dilettanti di suono la più esatta maniera d'accompagnare. Prato, V. Vestri, 1813.

Anonimo. Armonici rudimenti per l'accompagnamento. Firenze, presso Giuseppe Lorenzi, s. d.

Anonimo. Elementi di Armonia. Milano, Sonzogno, 1894.

Anonimo. Handbook of Rules for Singing and Phrasing Plain Song. By the Benedectines of Stanbrook. gr. 8°. London-Art and Book C.

Antoniotti (G.). L'arte Armonica, or a Treatise on the composition of Music, in three books, with an Introduction, etc. Written in Italian and translated into English. London, by Johnson, 1761.

Antony (Fr. J.). Archeologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges mit vorzüglicher Rücksicht auf die roemischen, münsterschen und erzstift kœlnischen Kirchengesang-weisen. Münster, 1829.

Aranda (M. de). Tratado de canto llano y contrapunto por Matheo de Aranda, Maestro de Capilla de la Sé de Lisboa, etc., Lisboa, German Gallarde, 1533.

Arauxo (Franc. Correa de). Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo, etc. Alcalà, Antonio Arñao, 1626.

Arenski (A.). Trattato di armonia (testo russo). Mosca, P. Jurgenson.

Arienzo (N. D'). L'introduzione del sistema tetracordale nella musica moderna. Parte 1ª. Cenni storico-critici. Parte 2ª. Saggio di contrappunto fugato. Parte 3ª. Saggio di composizioni ideali. Milano, Ricordi.

Aristide Quintiliano (vedi Meibomius).

Aristosseno (vedi Meibomius).

Artusi (G. M.). L'arte del Contraponto ridotta in tavole da Giovanni Maria Artusi da Bologna. Dove brevemente si contiene i Precetti à quest'arte necessarij. In Venetia, presso Giacomo Vincenzi & Ricciardo Amadino, compagni, 1586.

—— Seconda parte dell'Arte del Contraponto. Nella quale si tratta dell'utile & uso delle Dissonanze. Divisa in due libri, da Gio-

vanni Maria Artusi, bolognese, Nouamente data in luce. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti. 1589.

Sec. ed. *ibid*, 1598.

Artusi. L'Artusi ouero delle imperfettioni della moderna musica, ragionamenti dui, nei quali si ragiona di molte cose utili & necessarie alli moderni compositori. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1600.

—— Seconda Parte dell'Artusi, ouero delle imperfettioni della moderna musica, nella quale si tratta de' molti abusi introdotti da i moderni scrittori & compositori. Nouamente stampata. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1603.

Asioli (B.). Trattato d'Armonia e d' Accompagnamento. Milano, Ricordi, 1813.

—— Dialoghi sul Trattato d'Armonia. Milano, Ricordi.

—— Il Maestro di composizione, ossia seguito al Trattato d'Armonia. Milano, Ricordi.

—— Elementi di Contrappunto. Firenze, V. Batelli e figli, 1836.

Aubry (P.). Musicologie médiévale. Histoire et méthodes, pag. VI. 184, in 8° gr. Paris 1900, Welter.

Aulagnier (A.). A. B. C. de l'harmonie. Méthode théorique et pratique pour apprendre, avec la même facilité, toutes les intonations. Paris, Mackar et Noël, s d.

Auradou. Principes de musique, suivis d'un petit abrégé sur l'harmonie et le discours harmonique. Moulins, Desrosiers, 1837.

Aureliani Reomensis. Musica Disciplina. Apud Gerb. Script. Tom. I. pag. 27 e seg.

Avella (Giovanni d'). Regole di musica, divise in cinque trattati, ecc. Roma, nella stampa di Fr. Moneta, 1657.

Ayres (E. E.). Counterpoint and Canon. Philadelphia, Gresser, 1886.

Azzoni (J.). Manuale teorico pratico per lo studio dell' armonia complementare. Milano, Nagas, 1895.

Azzopardi (Fr.). Le musicien pratique: ou Leçons qui conduisent les élèves dans l'art du contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique, etc. Traduit de l'italien par Mr. Framery. Paris, chez Leduc, 1786.

—— Nouvelle édition mise en ordre par Choron (s. d).

Bacchius. (vedi Meibomius).

Bach (Carl Philipp Emanuel). Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen; zweiter Theil, in welchem die Lehre vom Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird. Berlin, 1762.

Seconda edizione, Lipsia, presso Schwickert, 1780.

Bach (J. M.). Kurze und systematische Anleitung zum Generalbass und der Tonkunst überhaupt, mit Exempeln erlaeutert, zum Lehren und Lernern entworfen. Cassel, 1780.

Bachmann (Gottlob). Allgemeine Musikschule nach der neuesten Methode eingerichtet. Zeitz, 1833.

—— Kurze und deutliche Generalbass Anweisung. Zeitz, s. d.

Balbi (M). Trattato del sistema armonico di Antonio Calegari, maestro della insigne cappella della basilica di S. Antonio di Padova, proposto e dimostrato da Melchiorre Balbi, nobile veneziano. Padova, Crescini, 1829.

—— Trattato del sistema armonico di Antonio Calegari, Milano, Ricordi.

—— Nuovo Sistema Armonico. Padova, Prosperini, 1877.

Balbi (M. A.). Regula brevis musicae practicabilis cum quinque generibus proportionum practicabilium. Quì comenza la nobil opera di pratica musicale, ne la quale se tratta tutte le cose a la prattica pertinente, facta, compilata et ordinata per frate Marco Antonio Balbi, veneto (s. l. nè d.)

L'opera è scritta in italiano. e stampata in caratteri gotici.

Baillère de Laissement (Ch. L. D.). Théorie de la musique. Paris, 1764.

Banchieri (Adriano). L'organo suonarino, opera ventesima quinta. Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1605.

Seconda edizione *ibid.* 1611 — Terza edizione, 1628 — Quarta edizione, Vincenti, 1638.

—— L'organo suonarino piccolo. Venetia. appresso Ricciardo Amadino, 1608.

—— Cartella musicale nel canto figurato, fermo e contrapunto. Venetia, Vincenti, 1615.

Bandini (U.). Scuola d'armonia, contrappunto e composizione. Libro I. Armonia. Libro II. Contrappunto. Milano, Ricordi.

Banister (H. C.). The Harmonising of Melodies. A Text-book for students and teachers. London. Office of « Music » 1898.

—— Lectures on Musical Analysis delivered before the Royal Normal College and Academy of Music for the Blind. gr. 8°. London, Bell, 1898.

—— The art of modulating A. Series of papers on modulating at the pianoforte. London, 1900, William Reeves.

Barbalonga (G). Elementi di armonia in relazione alle leggi fondamentali di acustica, in 8°. Palermo, Sandron, 1884.

—— Corso teorico pratico di armonia elementare da servire d'introduzione allo studio del partimento. Palermo, 1890.

Barbereau (M. A. B.). Traité théorique et pratique de composition musicale; ouvrage divisé en trois parties. P.re partie; Harmonie élémentaire. (Théorie générale des accords). Paris, Schonenberger, 1845.

—— Paris, Henry Lemoine & C., s. d.

Bárberi (A.). La scienza nuova dell'armonia dei suoni e sue leggi raccolte a codice. Opera di acustica sperimentale, ecc. Milano, Agnelli, 1861; *ibid.* Ricordi, s. d.

Barca (A.). Nuovi teoremi sulle divisioni delle ragioni degli intervalli de' suoni. Bergamo, 1781.

Barthe (A.). Quatre-vingt-dix leçons d'Harmonie. Basses et chants d'examen et de concours avec leurs réalisations. Paris, Leduc. s. d.

Bartoli (P. Daniele). Del Suono, de' Tremori armonici e dell' udito. Trattati quattro. Roma, Tinassi 1679-1681, Bologna, Botelli, 1680.

Prova che il suono è prodotto da tremori o battimenti d'aria.

Basanier (Martin). Plusieurs beaux secrets touchant la théorie et pratique de la musique. Paris, 1584.

Basevi (Abramo). Introduzione ad un nuovo sistema di armonia. Firenze, Guidi, 1862.

—— Introduction à un nouveau système d'Harmonie, traduite par L. Delâtre. Firenze, Guidi, 1865.

—— Studii sull'armonia, con esempii. Firenze, Guidi, 1865.

Basili (Andrea). Musica universale armonico-pratica. Venezia, Alessandri, s. d.

Basler (C.). Reisekarte für das Reich der Töne, oder bildliche Darstellung der Tonverwandschaften. Carlsruhe, Bielefeld, 1850.

—— Carte routière des modulations harmoniques, ou Plan figuratif des relations des tons. Paris, Perrotin, 1850.

—— Pictorical representation of the science of harmony and the relationship of chords (translated by M. G. French Flowers). London, 1850.

Bauck (M. A.). Anleitung zur Kenntniss der Harmonie in Fragen und Antworten, als Handbuch. Lubeck, Michelsen, 1813.

Seconda edizione, *ibid.* 1818.

Baumgarten (G.). Rudimenta musices. Kurze jedoch gründliche Anleitung zur Figural-Musik, etc. Zweite Auflage. Berlin, 1673.

Bazin (Fr.). Cours d'harmonie théorique et pratique. Septième édition Paris, Lemoine, s. d.

—— Cours de Contrepoint Théorique et Pratique. Paris, Lemoine, s. d.

Becker (C. J.). Harmonie-Lehre für Dilettanten. Briefe an eine Dame. Leipzig, Friese, 1842.

—— Kleine Harmonielehre oder Anweisung zur leichten Erlernung der Kunst, etc. Leipzig, Friedlein, 1844.

Beethoven (L. van). Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositionslehre. Wien, 1832, Hamburg, 1853.

—— Études de Beethoven ; Traité d'harmonie et de composition ; (trad. par. F. J. Fétis). Paris, Schlesinger, 1833.

—— Studien im Generalbass. (Neue Ausgabe von L. Köhler). Leipzig, J. Schuberth & C., s. d.

—— Studii ossia trattato completo d'armonia e di composizione. Prima versione italiana con note di Fétis e Rossi. Milano, Ricordi.

Bellermann (Heinrich). Die Hymnen del Dionysius und Mesomedes, Text und Melodíen nach Handschriften und den alten Ausgaben bearbeitet; in 4°, Berlin, 1840.

—— Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen; gr. 4°, Berlin, 1847.

—— Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV und XVI. Jahr. hunderts. Berlin, George Reiner, 1858; in 4° pag. 100 = cm. 27 X 22.

—— Der Contrapunct. Berlin, 1862.

—— Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie. Berlin, J. Springer, 1873.

—— Der Contrapunkt. Mit zahlreichen in den Text gredruckten Notenbeispielen und fünf Lithographierte Tafeln in Farbendruck. Vierte Auflage, in 8⁰ di pag. 480. Berlin, 1901, Julius Springer.

Bellini (F). Manuale della musica, ovvero Introduzione alla scienza ragionata di quest'arte. Milano, Ricordi.

Bemetzrieder. Leçons de clavecin et principes d'harmonie. Paris, Bluet, 1771.

—— Lecciones de clave y principios de harmonia (trad. por Don Benito Bails). Madrid, 1775.

—— Traité de musique concernant les tons, les harmonies, les accords et le discours musical. Paris, Pissot, 1776.

—— Nouvel essai sur l'harmonie, suite du traité de musique. Paris, 1779.

—— Exemples des principaux Élémens de la Composition musicale, addition au nouvel Essai sur l'Harmonie. Paris, chez Onfroy, 1780.

Bénédictins de Solesmes. Livre d'orgue. Chants ordinaires de la messe et des vêpres, transposés et harmonisés par les Bénédictins de Solesmes. Solesmes. Imprimerie Saint-Pierre. Paris — Retaux. 1898.

Berardi (Angelo) Documenti armonici, nelli quali con varii discorsi, regole ed esempii si dimostrano gli studi arteficiosi della musica, oltre il modo di usare le ligature, e d'intendere il valore di ciascheduna figura sotto qual si sia segno. Bologna, Giacomo Monti, 1687.

Bergancini (Joseph). La Basse raisonnée, ou Abrégé d'harmonie pour la composition ou contre-point. A Paris, chez l'auteur, s. d.

Bergmann (A.). Die Lehre von der Modulation, etc. Regensburg, Coppenrath, s. d.

Bériot. L'harmonie appliquée à l'art de préluder sur le Piano. Paris, Hamelle., s. d.

Bernardi (G.). Armonia (Manuali Hoepli). Milano, 1897.

Bernardi (St.). Porta musicale per la quale il principiante, con facile brevità, all'acquisto delle per fetteregole del contrapunto vien introdotto. Verona, Angelo Tamo, 1615. — Venetia, Vincenti, 1639.

Bernon. Tonarius (Vedi Gerbert. Scriptores etc.).

Bertenshaw (T. H.). Elements of music, harmony and counterpoint, rhytmn, analysis and musical form. London, Longmans, s. d.

Berton (Henri M.). Arbre généalogique des accords. Traité d'harmonie, basé sur l'arbre généalogique. Dictionnaire des accords. Paris, Duhan, 1815.

Bertrand (Gustave). Les origines de l'harmonie (Revue moderne, septembre 1866).

Béthisy (M. de). Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, suivant les nouvelles découvertes. Paris, 1754.

Sec. ed. *ibid.* 1764.

Bevin (E.). A brief and short Introduction to the art of Musicke, to teach how to make discant of all proportions that are in use; very necessary for all such as are desirous to attaine to Knowledge in the art, etc. London, 1631.

Bianciardi (Franc.). Breve regola per imparare a suonare sopra il Basso. Siena, 1607.

Bienaimé (P. E.). Cinquante études d'harmonie pratique. Paris, Troupenas, 1844.

—— École de l'harmonie moderne, traité complet de la théorie et de la pratique de cette science depuis ses notions les plus élémentaires jusqu'à ses derniers développements. Paris, Harand, 1863.

Bifferi (Fr.). Traité de la musique, dans lequel on traite du chant, de l'accompagnement, de la composition et de la fugue. Paris, 1770.

Bignon (Louis). Méthode pratique d'accompagnement du plain chant. Paris, Blanchet, s. d.

Billy (J. de). De proportione harmonica. Parisii, 1658.

Birnbach (J. B. H.). Der vollkommene Componist. Berlin, Cosmar & Krause, 1832.

Bisson (A). et **Lajarte** (Th.). Petit traité de composition musicale. Composition Mélodie. Harmonie. Contrepoint. Fugue. Instrumentation, petit in-8.° Paris, s. d.

Bizot (C.). Abrégé du traité d'harmonie pratique de H. Lemoine. Paris, Henry Lemoine & C.

Blainville (Ch. H.). L'harmonie théorico-pratique. Paris, 1751.

Blankenburg (Quirinus van.). Elementa musica, of niew Licht tot het welverstaan van de Musiec en de Bas continuo. Door Regeln, met Reden en bewys, gebowd op een Klare ontlendige der eerste Beginselen; Na een voorafgaande wedelegging van de dwalingen dezes tides. Gravenhage, 1739.

Blaserna (Prof. P.). La teoria del suono nei suoi rapporti colla musica. Dieci conferenze. Milano, Dumolard, 1875.

Blaserna et Helmholtz. Le son et la musique. Traduit de l'italien. in-8.°

Blazek (Fr.). Nauka harmonii. Prag, s. d.

Blein (Fr. A.). Principes de mélodie et d'harmonie déduits de la théorie des vibrations. Paris, Bachelier, 1832.

Blondeau (P. A. L.). Traité d'harmonie. Paris, Richault.

—— Trois livres de basses chiffrées pour l'accompagnement. Paris, s. d.

Bödecker (Ph. J.). Manuductio nova methodico-practica. Stuttgart, 1701.

Boetii. De institutione musicæ, libri V, Basilea.

Boise (O. B.). Harmony made practical. A comprehensive treatise; un vol. in 16" di pag. 151. New York, 1900, G. Schirmer.

Bona (Fra Valerio). Regole del contraponto et compositione brevemente raccolte da diversi autori; operetta molto facile ed utile per i scolari principianti. Casale, appresso Bernardo Grasso, 1595.

—— Esempii delli passagi delle consonanze e dissonanze, et d'altre cose pertinenti al compositore. Milano, Tini, 1596.

Bonaventura (Arnaldo). Manuale della storia della musica. Livorno, Giusti, 1898, pag. 190.

Bonnal (Georges). Dictionnaire des connaissances musicales; un vol. in 8° avec notations et figures. Marseille, Bonnal, 1899.

Bonomo (G.). Nuova scuola d'armonia. Metodo teorico elementare di partimento. Palermo, 1875.

Bononcini (G. M.). Il musico prattico, che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose che concorrono alla composizione dei canti e di ciò che all'arte del contrapunto si ricerca. Bologna, per Giacomo Monti, 1688.

Bonuzzi (Sacerdote Ant.). Metodo teorico pratico di Canto Gregoriano; p. 361 cm. 22×15. Solesmes. Stamperia di S. Pietro, 1894.

Borani (G.). Teorica d'accompagnamento, in due parti. Milano, Ricordi.

Bordier. Traité de composition. Paris, 1770.

Bossler (H. Ph. C.). Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Klavier für Lehrende und Lernende mit praktischen Beispielen. Speier, 1782-1789.

Bottrigari (Ercole). Il Patrizio, ovvero de' tetracordi armonici di Aristosseno, parere e vera dimostrazione. Bologna, 1593.

Boucheron (R.). La scienza dell'armonia spiegata dai rapporti dell'arte con l'umana natura. Milano, Ricordi.

—— Esercizii d'armonia in 42 partimenti numerati, preceduti da un breve insegnamento teorico e seguiti da una chiave, o traduzione dei numeri in note. Milano, Ricordi.

Bourdeau (Emile). Règles invariables sur la transposition musicale. Paris, 1861.

—— Harmonie et composition. Paris, Lambert, 1867.

Bourgeois (L.). Le droict chemin de musique composé par Loys Bourgeois avec la manière de chanter les pseaumes par usage ou par ruse, comme on cognoistra au XXXIV de nouveau mis en chant et la cantique de Siméon. Genève, 1550; in 8°.

Bourgault-Ducoudray. Conférence sur la modalité dans la musique grecque. in-8.° Paris, 1879.

Boutmi (Leonard). Traité abrégé sur la basse continue. A la Haye, 1760.

Boutmy (Laurent). Principes généraux de musique, comprenant la mélodie, l'unisson, et l'harmonie, suivi de la théorie démonstrative de l'octave, et de son harmonie. Bruxelles, 1823.

Boutroux (L.). La génération de la gamme diatonique; in 8.° Paris, Schleicher, 1900.

Boutroy (Zosime). Planisphère ou Boussole harmonique, avec un imprimé servant à l'expliquer. Paris, 1785.

—— Clef du planisphère ou Boussole harmonique. Paris, 1787.

Bovet. Histoire du Psautier des églises reformées. Neuchâtel, Paris, 1872.

Boyvin (J.). Second livre d'orgue, contenant les huit tons à l'usage de l'Église, précédé d'un Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin. Paris, Ballard, 1700.

Breitendich (Chr. Fr.) Underviisning, hvorledes man kan läresig selv at sätte harmonien til sammen efter de over Noderne sätte Ziffere. (Istruzione per imparare da sè l'armonia colle note e colle cifre). Kiöbenhaven, 1766.

Brenet (Michel). Claude Goudimel. Essai bio-bibliographique par Michel Brenet (Extrait des Annales franc-comtoises). Besançon, P. Jacquin, 1898.

Brewsler. Treatise on Thorough-Bass. London, 1799.

Brewster (H.). Councise method of playing Thoroughbass. London, s. d.

Bridge (Dr.). Counterpoint (Nov. Ew. and Co's Music Primer edited by doctor Stainer) London, Novello Ewer and Co's, s. d.

Brosig (Moritz). Handbuch der Harmonielehre und Modulation. Vierte sehr vermehrte Auflage. Un vol. in 8° di pag. 294. Leipzig. F. E. C. Leuckart, 1899.

Brosig (ed altri autori). Il corso d'armonia pratica con bassi numerati. Milano, Buffa, s. d.

Brossard (Sébastien de). Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français, les plus usités en musique, á l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux à savoir, etc. Troisième édition; in 8°, Amsterdam, s. d.

Brucaeus (H.). Musica mathematica. Rostock, 1578.

Brunelli (Antonio). Regole et Dichiarationi di alcuni contrappunti Doppii vtili alli studiosi della Musica, etc. In Firenze, appresso Cristofano Marescotti, 1610.

Bruschi (Ant Filippo). Regole per il Contrapunto e per l'accompagnatura del Basso continuo, etc. In Lucca, per Leonardo Venturini, 1711.

Bühler (Fr. Gr.). Partitur Regeln in einem kurzen Auszuge für Anfaenger, nebst einem Anhange, wie man in alle Toene gehen koenne. Donauwerth, 1793.

Seconda ed· München, Falter, 1814. — Terza ed. *ibid.* 1817.

—— Theoretisch-praktische Anleitung zum Generalbass-spielen, durch Beispiele erläutert; ein Handbuch für Schullehrer. Augsburg, Lotter & Sohn, 1822.

Burkhard (J. A. C.). Kurzer und gründlicher Unterricht in Generalbass, zur Selbstbelehrung. Ulm, Ebner, 1826.

Burmann (E.). Specimen academicum de triade harmonica etc. Upsaliae, 1727.

Burney. A general History of music from the earliest ages to the present period, to which is prefixed a dissertation on the music of the ancients, 4 vol. in 4°. London, 1776-1788.

Burrowes (J. F.). Thorough-Bass Primer. London, J. B. Cramer, s. d.

Busset (F. C.). La musique simplifiée dans la théorie et dans son enseignement. Deuxième partie: Harmonie. Paris, Henri Lemoine & Bachelier, 1839-40.

Bussler (L.). Practische Harmonielehre in vierundfünfzig Aufgaben. Offenbach a|M, André.

—— Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben systematisch-methodisch dargestellt. — 4e Auflage. gr. 8°. Berlin, Habel, 1898.

Büttstedt. Ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia aeterna oder neu eroeffneten, altes, wahres, einziges und ewiges Fundament etc. Erfurt, 1716.

Caccini (G.). Le nuove musiche di Giulio Caccini, detto Romano, in folio. Firenze, 1601.

Gevaërt ne riprodusse il testo italiano colla traduzione francese nell'Annuario del Conservatorio di Bruxelles; in 8.° 1881.

Cajani (Giuseppe). Istruzione per disporre gli accordi con due Violini e Viola. Milano, L. Bertuzzi, s. d.

Calegari (vedi Balbi).

Callcott (J. V.). A musical grammar in four parts. 1 Notation. 2 Melody. 3 Harmony. 4 Rhythm. London, 1806.

Calvisius (S.). Melopoeia, sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis extracta et explicata. Erfordiae, 1592.

—— Compendium musicæ practicæ pro incipientibus conscriptum; in 8° Lipsia, 1595.

Camiolo (Archange). Esthétique musicale. Essais sur les lois psychologiques de l'intonation et de l'harmonie, expliquées par les comparaisons des mouvements et des rythmes vibratoires. Paris, Heugel et fils, 1899.

Campion (François). Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique. Amsterdam. Roger, s. d. — Paris, chez la veuve G. Adam, 1716.

—— Addition au traité d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave etc. 1730.

Campion (Thomas). A new Way of making fowre (four) parts in Counterpoint by a most familiar and infallible rule, London, s. d.

Cantone (Girolamo). Armonia Gregoriana. Torino, 1678.

Capalti (Franc.). Il Contrappuntista pratico, ossia Dimostrazioni fatte sopra l'esperienza. Terni, per Antonio Saluzj, 1788.

Caramuel de Lobkowitz (Juan). Arte nueva de musica, inventada año de 600 por S. Gregorio, desconcertada año de 1026 por Guidon Aretino, restituida a su primera perfecion año 1620 por Fr. Pedro de Urena, reducida a este breve compendio año 1644 por J. C. etc. en Roma, por Fabio de Talco, 1669.

Cardanus (Hieronimus). De Musica liber. In ejus Opera omnia. Tom. X. Lugduni, 1663.

Carpentier (A. Le). École d'harmonie et d'accompagnement, op. 48. Paris, chez l'auteur.

Cart (W.). Étude sur Jean Sébastien Bach (1685-1750) Nouvelle édition revue et augmentée; in 16°. Paris Fischbacher 1899.

Casamorata (L. F.). Manuale di Armonia. Firenze. Guidi 1871 — *ibid.* tipogr. Claudiana, 1876.

Casotti (P.). Op. 50. Teoria e Pratica d'armonia, Milano, Ricordi.

Castro. Tratado de Transposicion. Madrid, Romero y Andia, s. d.

Catalisano (Gennaro). Grammatica armonica, fisico, matematica, ragionata su i veri principj fondamentali etc. Roma. Stamperia di S. Michele a Ripa, 1781.

Catel (C. S.). Traité d'harmonie. Paris, 1802.

—— Trattato completo d'armonia. Milano, Ricordi.

(Una traduzione tedesca fu pubblicata a Lipsia dalla casa Peters).

—— Traité d'harmonie du Conservatoire, complété par Leborne. Paris, Heugel, s. d.

—— Trattato di armonia tradotto dall'ab. Pietro Alfieri. Roma, Polisiero, 1840.

—— Traité d'harmonie. Nouvelle Edition, très complète et conforme à l'Edition du Conservatoire; in 8°, Paris, A. Leduc.

Catrufo (G.). Barême musical, ou l'art de composer de la musique sans en connaître les principes. Paris, 1811.

—— Del Voix et des Instruments, Paris.

Cattaneo (N. E.). Instradamento all'armonia ossia introduzione allo studio dei Trattati di questa scienza. Milano, Ricordi.

Caux (S. de). Institution harmonique divisée en deux parties. En la première sont monstrées les proportions des intervalles harmoniques

et en la deuxième les compositions dicelles. A Francfort, en la boutique de Jean Norton, 1615.

Cavalieri (Bonaventura). Centuria di varii problemi per dimostrare l'uso e la facoltà dei logaritmi nella gnomonica, astronomia, geografia, ect.; toccandosi anche qualche cosa della meccanica, arte militare e musica. Bologna, 1639.

Cerone (Pietro, da Bergamo). El Melopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hacerse perfecto musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, està repartido en XXII libros. Va tan exemplificado y claro, que cualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo, alcanzarà esta profesion. En Napoles, por Juan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, impresores, 1613.

Cerreto (Sc.). Scipione Cerreto napolitano, della pratica musica vocale e strumentale. Opera necessaria a coloro che di musica si dilettano, con le postille poste dall'autore a maggior dichiaratione d'alcune cose occorenti ne' discorsi. Napoli, appresso Jacomo Carlino, 1601.

Chaminade (abbé Eugène). La Musique sacrée telle que la veut l'Église. Paris, Lethielleux, 1897.

Chappel. Popular music of olden Time; 2 vol. in 8°. London 1859.

—— History of Music, art and science in 8°. Vol. I. London, 1875.

Cherubini (L.). Traité pratique d'harmonie: Marches d'harmonie pratiquées dans la composition, avec la réduction pour piano ou orgue par Elwart. Paris, Heugel.

—— Andamenti d'Armonia praticati nella composizione, i quali producono successioni regolari di consonanze e dissonanze. Milano, Ricordi.

—— Andamenti di basso. Napoli, Cottrau.

—— Cours de contrepoint et de fugue. Paris, Schlesinger.

Trad. it. di L. F. Rossi. Milano, Ricordi.

Chevé (É.). Méthode élémentaire d'harmonie. Paris, 1846.

Chevé (Nanine). Nouvelle théorie des accords, servant de base à l'harmonie. Paris, 1844.

Chilesotti (Oscar). Sulle Gamme. Appunti (nella Rivista Musicale Italiana, anno V, fasc. 4° pag. 754-785). Torino, Bocca, 1898.

Chladni (E. L. Fr.). Entdeckungen über die Theorie des Klanges. Leipzig. Weidmanns Erben und Reich, 1787.

—— Die Akustik. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1802.

—— Traité d'acoustique. Paris, chez Courcier, 1809.

—— Neue Beiträge zur Akustik. Breitkopf & Härtel, 1817.

—— Kurze Uebersicht der Schall-und Klanglehre, nebst einem Anhange, die Anordnung und Entwickelung der Tonverhaeltnisse betreffend. Mainz, Schott, 1827.

Choron (A. E.). Méthode raisonnée d'harmonie et d'accompagnement, contenant les principes généraux de l'harmonie, suivis de l'exposition des règles et procédés nécéssaires pour apprendre à placer l'harmonie sur la Basse, et à mettre la Basse avec l'harmonie sous le chant etc. Paris, 1804.

—— Principes de composition des écoles d'Italie. Paris, Auguste Le Duc, 1808.

Choron (A. É.). et **Fiocchi**. Principes d'accompagnement des écoles d'Italie. Paris. Imbault, 1804.

Chrétien (Gilles-Louis). La Musique étudiée comme science naturelle, certaine, et comme art, ou Grammaire et Dictionnaire musical. Paris, 1811.

Christmann (J. Fr.). Elementarbuch der Tonkunst. II. Theil. Speier, 1782.

Ciaïkowski. Trattato d'armonia (testo russo). Mosca, P. Jurgenson.

—— Compendio del trattato d'armonia, adattato alla musica della chiesa russa (testo russo). Mosca, P. Jurgenson.

Cifuentes (S.). Tratado de Armonia; in 8°, pag. 251. Londres Novello Ewer & C., 1896.

Clark (E.). Analysis of practical thorough-bass. London, s. d.

Clarke (W. H.). The Harmonic School for the Organ. Boston, Oliver Ditson & Comp., s. d.

Cleemann. Handbuch der Tonkunst, 1800.

Clément (Ch. Fr.). Essai sur l' accompagnement du clavecin. Paris, 1758.

—— Essai sur la basse fondamentale, pour servir de supplément à l'Essai sur l'accompagnement du clavecin et d'introduction à la composition pratique. Paris, 1762.

—— Essai sur l'accompagnement du clavecin par les principes de la composition pratique et de la basse fondamentale. Paris, s. d.

Clément (Félix). Méthode d'orgue, d'harmonie, et d'accompagnement, comprenant toutes les connaissances nécessaires pour devenir un habile organiste. Paris, Hachette.

Clementi (Muzio). Clementi's Selection of practical Harmony for the Organ or Pianoforte, etc. To which is prefixed an Epitome of Counterpoint by the Editor. London, printed by Clementi & Banger, s. d.

Clouzet (P. A.). L'harmonie en exemples ou harmonie pratique des jeunes pianistes ou organistes. Accords, modulations, progressions etc. pour servir de préparation à l'étude de cette science; in 4°.. Paris, Lebeau, 1889.

Coche (V.) Cours d'harmonie préparatoire et élémentaire. Paris, H. Lemoine & C.

Cochlaeus (J.) Tractatus de musicae definitione et inventione, clavibus, vocibus, eorumdem mutationes, transpositiones et fictiones,

modisque, intervallis, tonis, psalmorum intonatione, etc., auctore Jo. Wendelstein. Colonia, 1507.

Seconda ediz. Nurnberg, 1511. — Terza ediz. *ibid.* 1513. — Quarta ediz. *ibid.* 1526.

Cohen (H.). Traité d'harmonie pratique et facile. Milano, Ricordi.

—— Traité d'harmonie pratique et facile. 2e édition suivie d'un abrégé des règles de la composition musicale. Paris, Escudier, s. d.

—— Traité élémentaire et facile de contrepoint et de fugue. Paris, Escudier.

Colberg (Paul). Anfangsgründe der Harmonie-Lehre G. Hertz, s. d.

Colet (Hippolyte Raimond). La Panharmonie musicale, ou cours complet de composition théorique et pratique. Paris, Meissonnier et Heugel, 1840.

—— Partimenti, ou Traité spécial dédié aux pianistes. Paris, Chabal, 1846.

—— Les Harmonies du Conservatoire. Paris, Challiot.

Colla (Vincenzo). Saggio teorico-pratico-musicale, ossia nuovo metodo di contrappunto. Torino, Pomba, 1819.

Seconda ediz. Milano. Malatesta, 1830.

Combarieu (J.). docteur ès-lettres. Théorie du rythme dans la composition musicale, d'après la doctrine antique. Ouvrage couronné par l'Institut (*prix Kastner-Boursault*). 1 vol. in 8°. Paris, A. Picard, 1898.

—— Études de philologie musicale Fragments de l' « Énéide » en musique d'aprés un manuscrit inédit. Fac-similés phototypiques précédés d'une introduction; gr. 8°. Paris, Picard.

Concone (J.). Méthode d'harmonie et de composition préparatoire in 4°. Paris Richault.

—— Manuel d'harmonie et de modulation, enseignées à l'aide du piano; in 4°. Paris. Richault.

Conran (Michael). The national music of Ireland. London, 1850.

Consalvo (T.). La Teoria musicale, compresevi ancora le rinomate regole pel partimento del celebre maestro Fenaroli, corredate di annotazioni. Napoli, 1826.

Conus (G.). Trattato d'armonia (testo russo). Mosca, P. Jurgenson.

Cordero (Juan). La Musica razonada; vol. V. Estética téorica y aplicada Mejico. Tip. y lit. « La Europea » 1897.

Corfe (J.). A Treatise on Thorough-bass. London., s. d.

Corrette (M.). Le maître de Clavecin pour l'accompagnement, méthode théorique et pratique, qui conduit en très peu de temps à accompagner à livre ouvert, avec des leçons chantantes où les accords sont notés, pour faciliter l'étude des commençans. Ouvrage utile à ceux qui veulent parvenir à l'excellence de la composition, etc. Paris, 1753.

Corri (D.). Complete musical grammar, with a concise dictionary

of all the signs and forms used in Music; the art of fingering, rules of thorough-bass, and preludes in each key. London. s. d.

Cotton (Jean) Epistola Johannis ad Fulgentium (vedi Gerbert, Scriptores etc.; vol. 2°).

Columacci. Celebri disposizioni, con note di G. Lillo. Napoli Cottrau.

Couperin L'art de toucher du clavecin; gr. in 4°. Paris, 1717.

Courtois (L.) Méthode Pratique d'accompagnement du plain-chant précédée d'un cours élémentaire d'harmonie; in 8. Namur, Welmael Charlier 1899.

Coussemaker (Ch. E. H. de) Hucbald moine de Saint-Amand et ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique; in 8°. Paris, Techner, 1841.

—— Histoire de l'harmonie au moyen âge; in 4°. Paris, V. Didron, 1852.

—— L'art harmonique aux XII et XIII siècles; in 4°. Paris, 1865.

—— Les harmonistes du XIV siècle. Lille, 1869.

—— Scriptores de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera; 3 vol. in 4°. Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1866-69.

Cremers (E.) L'analyse et la composition mélodique; in 8°. Paris, Fichbacher, 1898.

Crivellati (G.) Discorsi musicali, nelli quali si contengono non solo cose pertinenti alla teorica, ma eziandio alla pratica, mediante le quali si potrà con facilità pervenire all'acquisto di così onorata scienza: raccolti da diversi buoni autori. Viterbo, 1624.

Crotch (Dr. W. prof. mus. Oxon.) Practical thorough-bass, or the art of playing from a figured bass on the organ or piano-forte. London, s. d.

—— Questions in harmony, with their answers, for the examinations of young pupils. London, s. d.

—— Elements of musical composition and thorough bass. London, 1812.

—— Elements of musical composition, with the rules of thorough-bass and the theory of tuning. London, 1833.

Crotti (Primo). L' armonia studiata ne' suoi primi elementi. Parma, 1867

Cummings (W. H.) The Rudiments of Music (Novello, Ewer and Co's Music Primers edited by Dr. Stainer) London, Novello, Ever &. C.

Crüger (J.) Synopsis musices, continens rationem constituendi et componendi melos harmonicum; in 4°. Berolini, 1624.

Seconda edizione, *ibid.*, 1630.

—— Synopsis musica, continens: I. Methodum concentum harmonicum pure et artificiose constituendi. II. Instructionem brevem, quamcumque melodiam ornati modulandi, quibus etc. III. Pauca quadam de basso generali, in gratiam musicorum instrumentalium ju-

niorum, praesertim organistarum et incipientum, idiomate germanico annexa sunt.

Berolini, sumptibus auctoris et Chistophori Rungii, 1634.

Curwen (J.) Musical Statics. An attempt to show the bearing of the facts of acoustic on chords, discords, transitions, modulations and tuning, as used by modern musicians. New edition revised by E. Harris. In 4°. London Curwen, 1899.

Dalberg (J. Fr. H.) Untersuchung über den Ursprung der Harmonie, und ihre allgemeine Ausbildung. Erfurt, 1801.

—— Ueber die Musik der Inder; in 4°. Erfurt, 1802. (Traduzione del libro di William Jones).

Dalla Casa (Louis). L'anarchie musicale réprimée par le despotisme de la gamme diatonique. Paris, Pacini. s. d.

Dall'Olio (Cesare) Corso teorico-pratico di armonia. Torino, Giudici e Strada, 1888.

—— Lo studio della Composizione Musicale secondo i principi naturali dell'estetica. Bologna, Zanichelli.

Damour et Burnett. Études élémentaires de la musique depuis les premières notions jusqu'à celles de la composition, divisées en trois parties. Paris, 1838.

Dana (William) Practical Harmony. Published by Dana's Musical Institute. Warren O. 1883.

D'Anna (Salvatore) Nuovo sistema musicale in correlazione all'antico. Palermo, M. Amenta, 1866.

Dandrieu (J. Fr.) Traité de l'accompagnement du clavecin. Paris, 1719.

Seconda ediz. *ibid*, 1727 — Terza ediz. *ibid*. 1777.

Danvilliers (J. M.) Traité de composition élémentaire. Les accords. Paris, s. d. (1834).

Daube (J. F.) Generalbass in drei Accorden, gegründet in den Regeln der alt-und neuen Auctoren, nebst einem hierauf gebauten Unterricht, wie man aus einer jeden aufgegebenen Tonart, nur mit zwei Mittelaccorden, in eine von den 23 Tonarten, die man beghert, gelangen kann, und der hierauf gegründeten Kunst zu praeludiren etc. Leipzig, 1756.

—— Der musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Composition, etc. Wien, bey Trattnern, 1773.

—— Anleitung zum Selbstunterricht in der musikalischen Komposition, sowohl für die Instrumental als Vocalmusik (in zwei Theile). Wien, 1798.

David (Ernest) La Musique chez les Juifs, plaquette in 8°. Paris, 1873.

David (Ernest) et **Lussy** (Mathis). Histoire de la Notation Musicale depuis ses origines. Ouvrage couronné par l'Institut (Prix Bordin de 1880). Paris Calman Lévy, 1882, pag. VIII, 212, in-f.

Day (Alfred) A Treatise of Harmony. London. Harrison & C.

(Opera rimarchevole nella quale è fatta chiara distinzione fra lo stile severo e lo stile libero, ed è data la spiegazione del sistema cromatico).

Debrois van Bruyck (T.) Technischen und aesthetischen Analysen des Wohltemperirten Claviers. Leipzig, 1867.

Decker (Carl von) Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten, ihrer Harmonien Modulationen und Verwandsschaften. Berlin, 1838.

Seconda edizione *ibid*, 1842.

Dehn (S. W.) Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbass Beispielen. Berlin, 1840.

Altre ediz. Leipzig, 1858. — Berlin, Schlesinger. (s. d.)

De La Fond (J. Fr.) New System of Music, both theorical and practical, and yet not mathematical. London, 1725.

(Pubblicato il solo primo volume).

Delair (E. D.) Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin, qui comprend toutes les règles nécessaires pour accompagner sur ces deux instrumens. Paris, 1690.

—— Nouveau traité d'accompagnement etc. Paris, 1724.

Questo nuovo trattato è una ristampa dell'ed. del 1690, aumentata di 8 pagine in principio, e di 10 in fine.

Deldevez (E. M. E.) La notation de la musique classique comparée à la notation de la musique moderne; in 8°. Paris, Richault.

—— Curiosités musicales, notes, analyses, interprétation de certaines particularités contenues dans les oeuvres des grands maitres. Didot, 1873.

Dellain (Ch. H.) Nouveau Manuel musical, contenant les élémens de la musique, des agrémens du chant et de l'accompagnement du clavecin. Paris, 1781.

Deloche (D.) Théorie de la musique, déduite de la considération des nombres relatifs des vibrations. Paris, Etienne Girard, 1857.

Deleschamps (A.) Études physiques des sons de la parole. Paris, Savy, 1869.

Dellain. Nouveau Manuel Musical, ouvrage qui a pour objet de mettre la théorie de la musique, des agréments du chant et de l'accompagnement du clavecin à la portée des jeunes personnes, etc. Paris Ballard, 1781.

Delusse. Lettre sur une nouvelle dénomination des sept degrés de la gamme; in 12. Paris, 1766.

Démotz de la Salle. Remarques sur la manière d'écrire la musique; in 12 Paris, 1726.

Denne-Baron (R. D.) Aperçu général sur l'art musical. Paris, 1844.

Delorth (H.) Moyen de rectifier la gamme de la musique et de faire chanter juste. Paris, 1791.

Denis (Jean). Traité de l'accord de l'espinette avec la comparaison de son clavier avec la musique vocale, augmenté en cette édi-

tion des quatre chapitres suivans: I. Traité des sons et combien il y en a. II. Traité des tons de l'église et de leurs estendues. III. Traité des fugues et comme il les faut traiter. IV. La manière de bien jouer de l'espinette et des orgues. A Paris, par Robert Ballard, 1650.

Denis (Pierre) Traité de composition, par Fux, traduit du *Gradus ad Parnassum* de cet auteur. Paris, Boyer, s. d.

Dentice (Luigi) Due Dialoghi della musica Napoli, 1552.

Derode (Victor) Introduction à l'étude de l'harmonie, ou Exposition d'une nouvelle théorie de cette science. Paris, Treuttel et Würtz, 1828.

Descartes (René) Compendium musicae. Utrecht, 1650.

Una traduzione inglese di Lord Bronneker, a Londra, 1653.

— - *Abrégé de la musique* de M. Descartes, avec les éclaircissements nécessaires, Paris, 1668.

—— Renati Des-Cartes Musicae Compendium; accedunt N. Poisson elucidationes physicae in Cartesii musicam. Amstelodami, ex typographia Blaviana, 1683

Devisme du Valgay (A. P. J.) Abrégé des règles de la composition et de l'accompagnement, dédié à la reine. Paris, 1767.

Dibdin (Ch.) Music epitomized in which the whole Science of Music is clearly explained from the simplest rudiments to the principles of thorough bass and harmony. London, s. d.

Nona ediz. per cura di J. Jousse. Londra, Goulding & Datmaine, s. d.

Dicks (Ernest A.) A handbook of examinations in music, containing ooo questions, with answers in theory, harmony, counterpoint, form, fugue etc. London & New York. Novello, Ewer & C.

Diettenhofer (J.) An introduction to musical composition, or a preparation for the study of counterpoint, through an original treatise on Thorough Bass, which is the first step towards composition, etc. London, 1799.

Dommer (A. von) Handbuch der Musikgeschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens's. Leipzig, 1867.

Doni (Ant. Franc.) Dialogos tres: unum de fortuna et infelicitate Caesaris; alterum de Delineatione (vulgo *disegno*) tertium de Musica. Firenze, 1534.

—— Dialogo della Musica, Vinegia, 1544.

—— *Ibid*, appresso Girolamo Scotto, 1594.

Doni (Giov. Batt.) Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica, con un discorso sopra la perfezione de' concenti, e un saggio a due voci di mutazione di genere e di tuono, in tre maniere d'intavolatura. Roma, 1635.

—— Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' modi della musica, etc. — con due trattati, l'uno sopra i tuoni e modi veri, l'altro sopra i tuoni o Armonie degli antichi: e sette discorsi sopra le materie più principali della musica, etc. Roma, 1640.

—— Lyra barberina. Trattato della musica scenica in opere; 2. vol. in f. Firenze, 1773.

Dost Vedi Seydler und Dost.

Douen. Clement Marot et le Psautier Huguenot; 2 vol. Paris, 1878-79.

Dourlen (V.) Principes d'H. et tableau général de tous les accords, de leur origine, leur préparation, leur renversement, et leur résolution. Paris, Pacini, 1824.

—— Traité d'accompagnement pratique. Paris, Heugel.

—— Traité d'Harmonie, contenant un cours complet tel qu'il est enseigné au conservatoire de Paris, Paris, 1834.

Douwes (K) Gronding ondersoek van de Toonen der Muzijk; waarin van de wijdte of grootheit van Octaven, Quinten, Quarten en Tertien, gheele en halve Toone onvolmakte en valsche spetien geoorloofde t'zamenvoeging van Octaven, etc. Amsterdam, 1773.

Drechsler (Joseph) Generalbass-Uebungen mit Ziffer-Bezeichnung, nebst einer Anleitung mit Beispielen zum praeludiren. Wien, 1824.

—— Harmonie und Generalbasslehre, nebst einem Anhange vom Contrapuncte. Wien, Haslinger. 1828.

Drenth (E) Beknopte handleiding tot de kennis van de theorie der muziek. Amsterdam, Brinkman, 1875.

Drewis (F. G.) Briefe ueber die Theorie der Tonkunst und Composition. Halle, 1796.

Dubois (Th.) 87 Leçons d'harmonie (basses et chants), suivies de 34 leçons réalisées par les premiers prix de la classe d'harmonie de M. Th. Dubois, aux concours du Conservatoire de 1873 à 1891. Paris Heugel & C.

Dubois (Th.) Notes et Études d'harmonie pour servir de supplément au traité de H. Reber. Paris, Heugel & C.

Dubreuil (Jean) Manuel harmonique, ou Tableau des Accords pratiques, pour faciliter à toutes sortes de personnes l'intelligence de l'harmonie et de l'accompagnement, avec une partie chiffrée pour le Clavecin, et deux nouveaux Menuets en Rondeau. Paris, chez Lacombe, 1767.

Dubugarre. Méthode plus courte et plus facile que l'ancienne pour l'accompagnement du Clavecin. Paris, 1754.

Ducharger. Réflexions sur divers ouvrages de M. Rameau. Rennes 1761.

Duchemin-Boisjousse. La musique en 60 leçons, méthode complète, précédée d'un nouveau traité élémentaire de mélodie et d'harmonie, avec des exemples rhythmés, à trois et quatre parties. Paris, Benoit, s. d., (1858).

Dunstan (R.) First Steps in Harmony and the Harmonising o Melodies; in 8.° London Curwen, 1899.

Durand (E.) Traité complet d'Harmonie. I. vol. Traité d'Harmonie. II. vol. Réalisation des Leçons du Traité. III. vol, Traité d'accompagnement au Piano. Paris, A. Leduc.

—— Abrégé du Cours d'Harmonie. Paris, A. Leduc.

Durutte (Le comte Fr. C. A.) Estétique musicale. Technie ou lois générales du système harmonique. Paris, Mallet-Bachelier, 1855.

—— Résumé élémentaire de la Technie harmonique, et complément de cette Technie, suivi de l'Exposé de la loi de l'enchaînement dans la mélodie, dans l'harmonie et dans leur concours. Paris, Gauthier-Villars, 1876.

Dusi (G. A.) Trattato di scienza e pratica armonica. Milano, Ricordi, 1859.

Dutrochet (R. H. J.) Mémoire sur une nouvelle théorie de l'harmonie, dans lequel on démontre l'existence de trois modes nouveaux qui faisaient partie du système musical des Grecs. Paris, Allut, 1810.

Duvernoy (Henry) Étude complète des intervalles, mineurs, majeurs et justes, basée sur la gamme chromatique, etc. Paris, A. Leduc, s. d.

Duvois (Charles) Le mécanisme du piano appliqué à l'étude de l'harmonie. Paris, Heugel.

—— Méthode Théorique et Pratique de l'accompagnement du Plain-Chant. Paris. A. Leduc.

Ebhardt (G. Fr.) Schule der Tonsetzkunst in systematischen Form mit deutlichen Definitionen, und den Hauptartikeln beigefügten katechetischen Unterredungen zwischen Lehrer und Schüler. Leipzig, Gnobloch, 1824.

—— Gründlicher Anleitung zur Erfindung harmonischmelodischer Choralzwischenspiele. Neustadt a/Oder. Wagner, 1828

—— Die hoehern Lehrzweige der Tonkunst. Leipzig, 183).

Ebner (Wolfgang) Eine Kurze Instruction und Anleitung zum Generalbass, vor diesem lateinisch beschrieben, nun aber allen Liebhabern dieser Kunst zum besten in die deutsche Sprache versetzt, durch J. A Herbst.

(Vedi Herbst. Arte pratica e poetica. 1652, pag. 44).

Eckelt (J. V.) Experimenta musicae geometrica, Erfordii, 1715.

Effrem (M). Censure di Mutio Effrem sopra il sesto libro de Madrigali di M. Marco da Gagliano, maestro di cappella della cattedrale di Fiorenza. 1622, 15 januarii pro impressione Augustinus Dulcius Secretarius.

Ehrlich (H.). Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken — Studien und Erläuterungen. Hoch 4°. Leipzig Steingräber, 1898.

—— Engl.Ausg. von H. Brett.

—— Französ. Ausg. von H. Brett

—— Die Ornamentik in Beethovens Klavierwerken Hoch 4°, Leipzig Steingräber 1898. Engl. und Französ Ausg, von H Brett.

Eisemuth (T.) Musikalisches Fundament, zweite Auflage. Kempten 1702.

Elwart (A. E.) Petit Manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano, et de transposition musicale. Paris, 1839, seconda edizione 1841, terza ediz. 1844.

Trad. spagnuola di M. Valdemosa per il Cons. di Madrid.

— — Feuille harmonique, contenant la théorie et la pratique de tous les accords du systéme moderne. Paris, 1841,

— — Le Chanteur accompagnateur, ou Traité du clavier; de la basse chiffrée, de l'harmonie simple et composée, etc. Paris, 1844.

— — L'harmonie musicale, poème en quatre chants. Paris, 1853.

Emy De Lylette (A. F.) Théorie musicale, contenant la démonstration méthodique de la musique, à partir des premiers éléments de cet art jusques et compris la science de l'harmonie. Paris, 1810.

Engel (C.). The Music of the most ancient nations. London, 1864, in 8.°.

Engeler (P. J.). Handbuch der Harmonie, oder theoretisch-practische Präludierschule für alle, die sich oder andere in der Tonsetzkunst unterrichten, oder zu Organisten bilden wollen. Berlin, Trauttwein, 1825.

Engstfeld (P F.). Kurze Beschreibung des Tonziffernsystems. Essen, bei Bädeker, 1825.

— — Grundzüge des Generalbasses, nebst Angabe für angehende Choralspieler. Essen, Baedecker, 1828.

Estève (P.). Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de démonstration de ce principe. Paris, 1751.

Euclide. Cleonidae harmonicum introductorium, interprete Georgio Valla Placentino, impressum Venetiis per Simonem Papiensem, anno 1497. — Seconda ediz. Venezia, 1498. — Terza ediz. Venezia, 1504.

— — Euclidis Rudimenta musices, ejusdem Sectio regulae harmonicae e regia Bibliotheca desumpta, ac nunc graece et latine excussa. Parigi, 1557.

Vedi: l'edizione completa delle opere di E. di C. Dasipodius. Strasburgo, 1571 — quella del gesuita Possevin, Roma, 1593 e Venezia, 1604. Gli Antiquae musicae auctores septem del Meibomio, Amsterdam, 1652 — Euclidis quae supersunt omnia, graece et latine, Oxford, 1703.

— — La Musique d'Euclide, trad. franç. par P. Forcadel. Paris, 1565.

Vedi anche: Davy, Letters upon subjects of literature including a translation of Euclid's etc. London, 1787.

Euler (Leonardo). Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae. Pietroburgo, 1729, 1734, 1739.

Eximeno (D. Antonio). Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione. Roma, 1774, in 4.

— — Dubbio sopra il Saggio di Contrappunto del Padre Martini. Roma, 1775.

Faber (G.). Institutiones musicae, sive musices practicae Erotematum. Basilea, 1552 e 1553.

Fabricius (W.). Manuductio zum General-bass, 1675.

Fabry (Ch.). Professeur adjoint à la Faculté des Sciences de Marseille. Leçons élémentaires d'acoustique et d' optique. 1 vol. in 8°. — Paris, Gauthier-Villars & fils, 1898.

Falkner (R.). Instructions for playing the Harpsichord, Thorough Bass fully explained, and exact rules for tuning the Harpsichord. London, 1762.

—— Instructions for playing the Harpsichord, wherein is fully explained the Mystery of Thorough Bass; with many other Material Things very rarely given to Scholars by the Teachers of Music. London, 1774.

Fenaroli (Fedele). Regole musicali per i principianti di Cembalo. Napoli, Mazzola, 1795.

—— Partimenti, ou Basse chiffrée, divisée en 6 livres. Paris, Carli, s. d.

—— Partimenti ossia Bassi numerati e Trattato d'accompagnamento di L. F. Rossi. Milano, Ricordi.

—— Partimenti e regole musicali per quelli che vogliono suonare coi numeri, per i principianti di contrappunto. Nuova edizione corretta ed illustrata, etc. da Placido Mandanici. Milano, Ricordi.

—— Metodo nuovamente riformato dei Partimenti, arricchito di schiarimenti dal M.° Ermanno Guarnaccia. Milano, Ricordi.

—— Cours complet d'harmonie, haute composition, réalisé par Deldevez en six livres. Paris, Richault & C.

Fernandes (A.). Arte de Musica de Canto de Orgam e Cantochan, proporçoes da musica divididas harmonicamente. Lisboa, Pedro Craesbeck, 1626.

Ferreira Da Costa (Rodr.). Principios da musica. Exposiçao methodica das doctrinas da sua composiçao e execuçao. Lisboa, 1820-1824.

Ferranti (L.). Notions élémentaires pour servir de préparation à l'étude de l'harmonie et de l'accompagnement. Paris, Choudens.

Ferrond (J. D.). Théorie de la tonalité du mode majeur et du mode mineur. 1846.

Festa (G.). Elementi ristretti di armonia. Napoli, Cottrau.

Fétis (F. J.) Résumé philosophique de l' histoire de la musique. (Nel primo volume di: Biographie universelle des musiciens. 1.^e^ édit. Bruxelles, 1837).

—— Traité complet de la théorie et de la pratique de l' Harmonie. Paris, Schlesinger, 1841.

Brandus, 1846, 1847, 1849, 1853. — Brandus, & Dufour, 1857.

—— Trattato completo della teoria e della pratica dell' Armonia tradotto dal prof. Alberto Mazzucato. Milano, Ricordi, 1842.

Fétis Un'altra traduzione italiana di Emanuele Gambale. Milano, Lucca (1842).

—— Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique. Paris, Bourgogne, 1840.

—— Manuel des jeunes compositeurs, des chefs de musique militaire et des directeurs d'orchestre. Paris, Schlesinger (Brandus), 1837.

—— Manuale dei compositori, maestri concertatori, Direttori e Maestri di Banda Militare, ossia trattato metodico dell'Armonia, degli Istrumenti, delle Voci e di tutto ciò che si riferisce alla composizione, alla direzione e all'esecuzione della musica. Prima versione italiana del maestro cav. G. B. Beretta. Milano, Ricordi.

—— Traité de la fugue et du contrepoint composé pour l'usage du Conservatoire. Paris, Troupenas, 1825. *Ibid.* Brandus, 1846.

—— Traité de l'accompagnement de la partition. Paris, Pleyel, 1829.

—— Méthode élémentaire et abrégée d'Harmonie et d'accompagnement, suivie d'exercices gradués, par les quels on parviendra promptement à accompagner la Basse-chiffrée et la partition. Paris, chez Petit, Janet et Cotelle, 1824. Seconda ediz., Paris, Lemoine, 1836. Terza ediz., Paris, Aulagnier, 1841.

—— Elementary and abridged Method of Harmony and accompaniment, followed by progressive exercices in every key. (Transl. by M. Bishop.). London, Robert-Cocks & C., 1835.

—— Trattato elementare ed abbreviato dell'Armonia e di accompagnamento seguito da esercizi progressivi in tutti i toni, etc. Trad. di L. F. Rossi. Milano, Ricordi.

Altra trad. a Napoli, Girard, 1836, un'altra a Torino, Pomba, s. d.

—— Metodo elementare e ristretto d'armonia e d'accompagnamento. Napoli, Cottrau.

—— Tratado completo de la Teoria y practica de la armonia. (Trad. prof. Gil.). Madrid, Salazar.

—— Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Paris, Firmin Didot & C. Vol. I. e II. 1869, vol. III. 1872, vol. IV. 1874, vol. V. 1876.

Fillmore (C. J.). New Lessons in Harmony, to which is added: The Nature of Harmony, by Dr. Hugo Riemann. Philadeldhia, Pa. by Theodore Presser, s. d.

Filton (S. M.). Manuel pratique et élémentaire d'Harmonie. Paris, Brandus, s. d.

Finck (Hermann.). Practica musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, judicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi. Witebergae, excussa typis haeredum Georgii Rhaw, anno 1556.

Finck (G. W.). Musikalische Grammatik oder theoretisch, praktischer Unterricht in der Tonkunst. Leipzig, Wigand, 1836.

Finck (G.W.). System der musikalische Harmonie-Lehre, etc. Leipzig, Mayer und Wigand, 1842.

—— Musikalische Compositionslehre. Leipzig, Peters, s. d.

Finotti (A. G.). Consonanze e dissonanze. Ragionamento filosofico. Milano, Ricordi.

Fischer (J. P. A.). Korte en grondig onderwijs van de transpositie, benevens eenige korte aanmerkingen over de musiek der Ouden, de onnoodigheit van eenige modis, en het ut, re, mi, etc. Utrecht, Willem Stouw, 1728.

—— Korte en noodigste grond-regelen van de bassus continuus benevens verscheidene aanmerkingen over deszelfs beandeling, voorgesteld en met eenige exempels verklaard. Utrecht, 1733.

Fischer (J. M.). Die Grundbegriffe der Tonkunst in ihren natürlich Zusammenhange nebst einer geschichtlichen Entwickelung derselben. Hof. G. A. Grau, 1836.

Fisher (Henry). The candidate in musik. Book I.: Elements. Fourth Edition. London. — J. Curwen & Sons. Book II.: Harmony gr. 8.°. London, Curwen.

Fitton (S. M.). Manuel pratique et élémentaire d'Harmonie. Paris, Brandus, 1857.

Fleischer (Oskar). Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften. Theil I.: Uber Ursprung und Entzifferung der Neumen. 132 pag. cm. 28 X 22. Leipzig-Verlag von Fr. Fleischer, 1895. Theil II.: Das alt-christliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen. 139 pag. *ibid.* 1897,

Fleury (Fr. N.). Carte des principes de musique. Paris, 1678.

—— Carte des accords de musique, s. d.

Flud (Robertus De Fluctibus). Templum musices in quo musica universalis tamquam in speculo conspicitur.

Trovasi nella sua « Historia utriusque Cosmi » stampata a Oppenheim, 1617.

—— Monochordum mundi symphoniacum, seu replicatio Rob. Fludd ad apologiam Jo. Kepleri. Frankfurt, 1622, *ibid*, 1623.

Fockerodt (J. A.). Musikalischer Unterricht, darinn die musikalischen Regeln aus mathematischen Principiis untersucht, vorgetraegen werden. 1. Theil. Mühlhausen, 1698. — 2. Theil. *Ibid*, 1716. — 3. Theil. Bielefeld, 1718.

Fogliani (Luigi). Musica theorica, docte simul ac dilucide pertractata, in quaquamplures de harmonicis intervallis non prius tentatae continentur speculationes. Venet., 1529.

Forkel (J. N.). Ueber die Theorie der Musik, insofern die Liebhabern und Kennern derselben notwendig und nützlich ist. Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen. Göttingen, 1774 e 1777.

—— Allgemeine Geschichte der Musik. 2 vol. in 4. Leipzig, 1788-1801.

Fortlage. Das musikalische System in seiner Urgestalt. gr. 4. Leipzig, 1847.

Foschini (Gaetano F.) prof. d'armonia al Liceo Musicale di Torino. Trattato ragionato teorico e pratico dell'armonia, ad uso degli Istituti e Conservatori di musica. Milano, Demarchi, 1896.

—— Prolegomeni ed Epitome d'un trattato logico e generale dell'arte scienza musica. Milano, Ricordi.

Francke (F. W.). Theorie und Praxis des harmonischen Tonsatzes Köln und Leipzig. — H. von Ende's Verlag, 1899.

Fraselle et **Germain**. Études et Recherches sur la Théorie et l'Histoire du Chant Grégorien. Namur, Wesmael-Legros, 1857-58, in 8.° 193 pagine.

Frère (A.). Transpositions de musique réduites au naturel par le secours de la modulation; avec une pratique des transpositions irrégulièrement écrites; et la manière d'en surmonter les difficultés. Paris, Ballard, 1706. Amsterdam, Roger, 1710. Paris, Ballard, 1715.

Frick (Ph. J.). Ausweichungstabellen für Klavier-und Orgelspieler. Erster Theil. Wien, 1772.

—— On modulation and accompaniment. London, 1782.

—— L'Art de moduler en musique, rédigé en 12 tables etc. Paris, Imbault, 1799.

—— Treatise on the Thorough-Bass. London, 1786. Seconda ediz., *ibid*, s. d.

—— A guide in Harmony; containing the various manners in which every Chord in four parts can be prepared, resolved, or otherwise freely used. London, 1793.

Fritz (C.). Observations sur les principes de l'Harmonie. Génève, 1763.

Förster (E. A.). Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen mit Notenbeispielen in 146 Nummern. Wien, Traeg, und Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1805.

Frosch (Johannes). Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne totius ejus negotii rationem mira industria et brevitate complectens, jam recens publicatum. Argentorati, apud Petrum Schaeffer et Mathiam Apiarium, anno Salutis, 1535.

Frovo (J. A.). Discursos sobre a perfeçao da diatessaron, Lisboa, 1622.

Fuchs (J. L.). Harmonielehre für Damen, enthaltend alle Verkenntnisse die eine gute Klavierspielerin oder Sängerin, etc. Petersburg & Leipzig, Leede, s. d.

—— Trad. franc. di Eugène Malan col titolo: Traité d'harmonie mis à la portée des dames, *ibid*, s. d.

Fuentes (Fr. de Santa Maria de). Dialectos musícos, donde se manifestan los mas principales elementos de la armonia, desde las reglas de Canto llano hasta la composicion. Madrid, Fernandez, 1778.

Fuertes (S). Historia de la musica española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850; 4 vol. gr. in 8°. Madrid y Barcelona, 1855-1859.

Furno (G.). Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i partimenti senza numeri, etc. Milano Ricordi.

Fux o **Fuchs** (J. J.). Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem Musicae regularem, methodo nova ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita. Elaborata a Joanne Josepho Fux. Viennae Austriae. Typis Joannis Petri Van Ghelen, 1725.

—— Trad. tedesca del Mitzler. Lipsia, 1742.

—— Salita al Parnaso, ossia Guida alla regolare composizione della musica. Con nuovo e certo metodo non per anche in ordine sì esatto dato alla luce, e composta da Giovanni Giuseppe Fux, principale maestro di Cappella della S. C. e R. C Maestà di Carlo VI Imperatore dei Romani. Fedelmente trasportata dal latino nell'idioma italiano dal sacerdote Alessandro Manfredi, cittadino reggiano e professore di musica. In Carpi nella Stamperia del Pubblico, per il Carmignani, 1761.

—— Traité de composition avec lequel on peut en étudiant avec attention parvenir en très-peu de tems à bien composer; traduit en françois par le sieur P. Denis. Paris, chez Boyer, 1773.

—— Practical Rules for learning Composition. Translated from a work intitled Gradus ad Parnassum written originally in Latin by John Joseph Feux, late chief Composer to the Roman Emperor Charles VI. This work has received the approbation of the best & most approved Masters in this Kingdom. John Preston, s. d., (1791 ?)

Gafurio (Franchino). Clarissimi et praestantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicae disciplinae. — Impressum Neapoli, per Franciscum di Dino Florentinum, anno Domini 1480, die octavo octobris.

—— Seconda ediz. Theorica musica Franchini Gafuri Laudensis. Impressum Mediolani per magistrum Philippum Mantegatium dictum Cassanum, opera et impensa magistri Joannis Petri de Lomacio, anno salutis 1492, die quindecimo decembris.

—— Practica Musicae (sive musicae actiones in IV libris). — Impressa Mediolani, 1496, — Brixiae, 1497, 1502. — Venetiae, 1512.

—— Angelicum ac divinum opus musice Franchini Gafurii Laudensis regii musici, ecclesiaeque Mediolanensis phonasci: materna lingua scriptum — Impressum Mediolani per Gotardum de Ponte, anno salutis millesimo quingentesimo octavo, die decima septembris.

—— Franchini Gafurii Laudensis regii musici publice perfitentis; Delubrique Mediolanensis Phonasci: De harmonia musicorum instrumentorum opus. — Impressum Mediolani per Gotardum Pontanum Calcographum, die XXVII novembris, 1518, etc.

Galilei (Vincenzo). Dialogo della Musica antica e moderna, in folio. Fiorenza, 1581.

—— Seconda ed.: Dialogo della Musica antica e moderna di Vincentio Galilei, in sua difesa contro Joseffo Zarlino. Fiorenza, Filippo Giunti, 1602.

Galilei (Vincenzo). Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente suonare la musica. Venezia, 1583.

—— Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia, Fiorenza, 1589.

Galli (Amintore). Arte fonetica. Istituzioni scientifico musicali. (Prolegomeni) Milano. Giornale « l'Euterpe » 1870.

—— Ortofonia. L'Armonia e la Melodia rese all'intelligenza di tutti. Milano, E. Sonzogno, 1884.

—— Estetica della Musica ossia del Bello nella musica sacra, teatrale e da concerto, in ordine alla sua storia. Un vol. di pag. 1046 con 10 tavole. Torino, Bocca, 1900.

—— Manuale del Capomusica. Trattato di strumentazione per Banda; cm. 22 × 18 pag. 307, Milano, Ricordi.

—— Il polifonista al pianoforte. Trattato teorico pratico d'armonia Milano, De Marchi.

—— Corso d'armonia, contrappunto e fuga. Milano, Nagas.

—— Carta musicale del mondo antico e moderno. Milano, Nagas.

Garlande (Jean de). Tractatus musicae mensurabilis (apud Coussemaker Scriptores etc.).

Garaudé (A. de). L'Harmonie rendue facile, ou théorie pratique de cette science. Paris, 1835.

Garnier (H.). Méthode pour l'accompagnement du clavecin, et bonne pour les personnes qui pincent de la harpe. Paris, 1766.

Gasparini (Francesco). L'Armonico prattico al Cimbalo, ovvero Regole, Osservazioni ed Avvertimènti per ben suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta ed Organo; in 4°. Venezia, 1683, altre ediz. 1703, 1708, 1715, 1745, 1754, 1764, 1802. Bologna, 1722.

Gassend (Pierre) o **Gassendi** Manuductio ad theoriam musices. Paris, 1654 (vedi anche il quinto volume delle opere complete: Lione, 1658, Firenze, 1728).

Gassner (F. S.). Universal Lexicon der Tonkunst. Stuttgart, 1849.

Gathy. Musikalisches Conversation-Lexicon, Encyclopedia der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete; in 8°, Hamburg, 1840.

Gauzargues (Ab. Ch.). Traité de l'Harmonie à la portée de tout le monde. Paris, Desenne, 1798.

Gaudentius. Introductio harmonica. (Apud Meib. Ant. Mus. Auct. septem).

Gebhardi (L. E.). Generalbass-Schule, oder vollstaendige Unterricht in der Harmonie in Tonsetzlehre. Erster Band. Erfurt & Leipzig, 1828. Zweiter Band. *ibid*, 1831.

Seconda edizione, Leipzig, 1831.

Geib (G). Patent analytical and grammatical system of teaching the science of the composition of music in all its branches, and the practice of the piano-forte. New-York, 1818.

Gellé (Dr M. S.). L'Audition et ses organes; un vol. in 8° avec figures, de la Bibliothèque scientifique internationale. Paris, Alcan, 1899.

Geminiani (Francesco). Guida armonica, o Dizionario armonico, being a sure guide to Harmony and modulation, etc. London, 1742.

—— Dictionarium Harmonicum of zekere wegwijzer tot de ware Modulatie. Amsterdam, Olaffen, 1756.

Fu tradotto anche in francese.

—— Supplement to the Guida armonica, with examples showing its use in composition. London. Johnson, s. d.

—— The art of accompaniment, containing a new and well digested Method to learn to perform Thorough-Bass on the Harpsicord, Organ, etc., with propriety and elegance. Treating also of position and motion of Harmony and the preparation and resolution of di scords. Two Books. London, by Preston, 1755.

Tradotto anche in francese.

George (Max.). Nouveau Traité de composition musicale libre. Harmonisation. Paris,Paelmann, 1895.

Gerard (H. Ph.). Traité méthodique d'harmonie où l'instruction est simplifiée et mise à la portée des commençants. Paris, Launer, 1833.

Gerbert (Ab. Martinus). De cantu et musica sacra a prima ecclesia aetate usque ad praesens tempus; 2 vol. in 4°. Ex typis San-Blasianis 1774.

—— Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum pubblica luce donati; 3 vol. in 4° Ex typis San-Blasianis, 1784.

Gerli (G.). Dialoghi illustrati d'armonia. Milano, Ricordi.

—— Istradamento all'Arte teorico-pratica d'accompagnare i Partimenti o Bassi numerali di Fenaroli, Zingarelli ed altri celebri autori. Milano, Ricordi.

—— Guida ad un corso d'Armonia pratica, etc. Milano, Ricordi.

—— L'Allievo al primo corso d'Armonia applicata al Pianoforte Milano, Ricordi.

—— Curso de Armonia practica y Bajo numerado. Trad. en español por Melesio Morales. Milano, Ricordi.

Gervais (Laurent). Méthode pour l'accompagnement du Clavecin, qui peut servir d'introduction à la composition et apprendre à bien chiffrer les basses. Paris, 1734.

—— Vienne, chez Traeg, 1799.

Gervasoni (C.). La Scuola della musica in tre parti divisa. Piacenza, presso Nicolò Orcesi, 1800.

Gervasoni (C.). Nuova Teoria di musica ricavata dall' odierna pratica, ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali. Parma, dalla Stamperia Blanchon, 1812.

Geslin (Ph. M. A.) Exposition des bases de l'harmonie, pour servir de suite au Cours analytique de musique par la méthode du méloplaste. Paris, 1823.

—— Cours complet d'harmonie par la méthode méloplaste Paris, 1826. XI, 225, in 8° avec 68 planches.

Gevaert (Fr. A.). Histoire et Théorie de la musique dans l'Antiquité. 2 vol. in 4°. Gand. Annoot-Braeckmann, 1875-1880.

—— Les Origines du Chant Liturgique de l'Eglise Latine — Etude d'histoire musicale. Discours prononcé à la séance publique de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique, en présence de S. M. le Roi, le 17 octobre 1889, augmenté de notes et d'un appendice, pag. 92, cm, 26×18. Gand, Ad. Hoste, 1890.

—— La Mélopée Antique dans le Chant de l'Église Latine. Suite et Complément de l'histoire et théorie de la musique de l'Antiquité, pag. XXXVI 446, cm. 27×18. Gand. Ad. Hoste, 1895.

Gevaert et **Wilder**. Les gloires de l'Italie. 2 vol. in folio. Paris Heugel.

Gianetti (ab. P.). Dizionario della musica sacra e profana che contiene la spiegazione delle voci, e quanto di teorie, di erudizione, etc. è spettante alla musica, con alcune notizie degli strumenti antichi e moderni e delle persone che si distinsero in Italia e ne' paesi stranieri. Venezia, Andrea Santini, 1801.

—— Grammatica ragionata della musica, ossia nuovo metodo facile di apprendere a ben suonare e cantare, a comporre qualunque genere di contrappunto secondo le regole. Venezia, Andrea Santini, 1801.

Gianotti (Pietro). Le Guide du Compositeur, contenant des règles sûres pour trouver d'abord par les consonnances, en suite par les dissonances, la basse fondamentale de tous les chants possibles. Paris, 1759.

Gibelius (Otto). Introductio musicae theoreticae didacticae, pars generalis. Bremae, 1660.

Il secondo volume non fu pubblicato.

—— Propositiones mathematico-musicae, das ist musikalische Auf gaben aus der Mathesi demonstrirt. Minden, 1666.

Gibert (P. C.). Solfèges, ou Leçons de Musique sur toutes les Clefs, dans tous les tons, modes et genres, avec accompagnement d'une basse chiffrée, très-utile aux personnes qui veulent apprendre l'accompagnement du Clavessin, avec un précis des règles de la musique. Paris, 1783.

Gil (Fr. d'Ass.). Tratado Elementar Teorico Practico de Armonia. Madrid, Casimiro Martin, 1856.

Giovannini (Alb.). Corso Preparatorio allo Studio dell'Armonia. Milano, Pigna e Rovida, s. d.

Girbert (J. G.). Kleine theoretisch-praktische Tonschule, oder die wichtigsten Regeln der Tonsetzkunst in ihrer Anwendung in zahlreichen Beispielen und Aufgaben. Weimar, 1845.

Giuliani (N.). Introduction au Code d'harmonie pratique et théorique, ou Nouveau système de basse fondamentale. Paris, Bossange, 1847.

Glaeser (K. G.). Vereinfachter zum Kurzgefasster Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst, mittelst eines musikalisches Compasses. Essen, Baedecker, 1828.

Glareanus (Henricus Lorithus). Isagoge in musicen Henrici Glareani Elvetii poet. laur. e quibusdam bonis authoribus latinis et graecis ad studiosorum utilitatem multo labore elaborata. Basileae. anno Christi MDXVI, ad idus martias.

—— Glareani Dodecachordon de Musicae divisione ac definitione Lib. III, in folio. Basileae per Henrichum Petri, mense Septembri anno post Virginis partum MDXLVII.

Questa importantissima opera contiene anche molte composizioni dei principali maestri del sec. XV e XVI, quali Ockeghem, Obrecht, Josquin, etc.

Goetschius (Percy). The Material used in Musical Composition. A System of Harmony designed and adopted for use in the English Harmony classes of the Conservatory of Music at Stuttgart. 2.^{d} edition thoroughly revised, simplified and slightly enlarged. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1890.

—— The Theory and Practice of tone-relation. A condensed course of harmony conducted upon a contrapuntal basis. Un vol. in 8° di pag. 185. New York, 1900, G. Schirmer.

Goetting (V.). Compendium musicae modulativae. Sec. edizione Erfordii, 1587.

Graffeo (C.). Trattato teorico pratico d'armonia. Opera adottata nel R. Conservatorio di musica di Palermo; in 4°. Palermo Sandron.

Grigne (H.). Rameau, sa vie, ses ouvrages. Dijon, 1876.

Grove (Sir George). D. C. L. Director of the Royal College of Music, London. A Dictionary of Music and Musicians. (A. D. 1450-1889) by eminent writers, English and Foreign. With illustrations and wood-cuts. With appendix, edited by I. A. Fuller Maitland. M. A. and index by Mrs. Edmond Wodehouse. In four volumes — cm. 16×24 = vol. I. pag. VIII — 768 = vol. II. pag. VIII — 796; vol. III VIII — 768; vol. IV XI — 820; Indice IV — 188. London. Macmillan & C., 1896-1894-1895-1890 (varie ristampe).

Gogavin (A. H.). Aristoxeni musici antiquissimi Harmonicorum elementorum Libri III. — Ptolomæi Harmonicorum seu de musica Libri III. — Omnia nunc primum latine conscripta et edita. Venetiis, 1552.

Gomez Da Silva (A. J.). Reglas de acompanhar para clavo, ou orgaô e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e facil percepçaô. Lisboa, na officina Patriarcal de Francisco Fuiz Ameno, 1758.

Göroldt (J. H.). Leitfaden zum Unterricht im Generalbasse und in der Komposition. Quedlinburg. Ernst, 1815-16.

Sec. ed. 1828, terza ed. 1832.

Goss (sir J.). An Introduction to Harmony and Thorough-Bass with numerous examples and exercises. London, Cramer, Beale & C. s. d.

Sec. ed. 1847.

Gosselin (Jean). La Main harmonique, ou les principes de musique ancienne et moderne, et les propriétés que la moderne reçoit des sept planètes. Paris, 1571.

Gougelet (P. M.). Méthode ou Abrégé des règles d'accompagnement de Clavecin, et Recueil d'Airs avec accompagnement d'un nouveau genre. Paris, s. d.

Graf (C. F.). Proeve over de Natuur der Harmonie, etc. Gravenhag, Vitteleren, 1782.

Grast (Fr.). De l'harmonie moderne et de son union avec la mélodie. Paris, Richault.

Greis (J.). Der erste Unterricht in der Harmonielehre. Bonn Simrok, s. d.

Gresset (J. B. L.). Discours sur l'harmonie. Paris, 1737.

—— Die Harmonie, ein Rede. Berlin, 1752.

—— Lof der Harmony. Amersfoort, 1776.

Grétry (A. E.). Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de tems, avec toutes les ressources de l'harmonie. Paris, imprimerie de la république, an X (1802).

Guarnaccia (E.). Metodo nuovamente riformato dei Partimenti di F. Fenaroli, arricchito di schiarimenti e di una completa imitazione, etc. Milano, Ricordi.

Gubi (P. M.). Praktische Harmonielehre für den Unterricht an Lehranstalten und für den Privat und Selbstunterricht; gr. 8°. Altona Schlüter, 1898.

Guerson (G.). Utilissime musicales regule cunctis sumopere necessarie plani catus siplissis cotrapuncti reru factaru et artis accentuandi tam exeplariter quam practice per Magister Guillelmum Guersonum de Villalonga. Parisiis, apud Michiel Tholoze, s. d.

Si crede il primo trattato di contrappunto, pubblicato in Francia. Sec. ed Parisiis, François Regnault, 1509.

Guibal. Introduction à l'étude de l'harmonie. Nancy, 1850.

Guido d'Arezzo. Lettera al monaco Michele. Micrologus de disciplina artis musicae. (apud Gerbert Script. etc.).

Gugl (M.). Fundamenta partiturae in compendio data. Das ist: Kurzer und gründlicher Unterricht, den Generalbass oder die Partitur nach den Regeln recht und wohl schlagen zu lernen. Salzburg, 1718. Augsburg, 1757-1777.

Gunn (John). Theorical and practical essay on the application of harmony, thorough-bass and modulation to the violoncello. London, 1801.

Gun Young (Anna). An Introduction to Music, to which the elementary parts of the Science and the principles of thorough-bass and modulation are illustrated by the musical games and apparatus, and fully and familiarly explained. Sec. ed. Edinburgh, 1820.

Terza edizione, 1827.

Haberl (Fr. H.). Bausteine für Musik-Geschichte. I. Wilhelm Du Fay. Leipzig. Breitkopf & Härtel, 1885.

Habert (Johannes Ev.). Beitrage zur Lehre von der musikalischen Composition. Drittes Buch: Die Lehre von der Nachhamung. Un volume in 8°, di pag. 215. Leipzig, Br. & Härtel, 1899.

Hadow (W. H.). Studies in modern music, Hector Berlioz, Robert Schumann, Richard Wagner. With Portraits, un vol. in 8° pag. 335. London, Seeley & C., 1893.

—— A Croatian Composer. Notes towards the study of Joseph Haydn. London. Seeley & C., 1897.

Hahn (G. J.). Der wohl unterwiesene Generalbassschüler, oder Gespräch zwischen einem Lehrmeister und Scholaren vom Generalbass, etc. Augsburg, 1751.

Seconda ed *ibid* 1768.

Haller (Michael). Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf Meisterwerke des 16. Jahrhunderts Regensburg. Appenrath, 1891.

Haltmeier (C. J. Fr.). Anleitung, wie man einen Generalbass, oder auch Handstücke, in alle Toene transposiren koenne. Hamburg, 1737.

Hamilton (J. A.). Catechism of the rudiments of Harmony and Thorough-Bass. VI Ed. London, Cocks, 1851.

Hathaway (J.). An Analysis of Mendelssohn's Organ Works. A study of their structural features. With Portrait and Facsimiles. Gr. 8°. London. Reeves, 1898.

Hauff (J. C.). Die Theorie der Tonsetzkunst. Erster Band. Harmonielehre. Frankfurt am Main A L. Brönner, 1863.

—— Harmonielehre, nebst einer ausführlichen Erläuterung über die Entstehung und Entwickelung der alten Tonarten. Leipzig, Br. & H., 1863.

Hauptmann (M.) Natur der Harmonik und Metrik. Leipzig, 1853.

Seconda ediz. Breitkopf & Härtel, 1873.

—— The Nature of Harmony and Metre. Translated and edited by W. E. Heathcote. Leipzig, Br. & H., 1889.

Hauptmann (M.). Die Lehre von der Harmonik. Mit beigefügten Notenbeispielen. Nachgelassenes Werk. Herausg. von Dr. Oscar Paul. Leipzig, Br. & H., 1868.

Hecht (G.). Praktische Ergebnisse der Harmonielehre — Zweite Auflage; gr. 8°. Quedlinburg. Vieweg, 1898.

Heck (J. G). A complete system of Harmony or a regular and easy method to attain the foundamental knowledge and practice of Thorough-Bass, London, s. d., (1768).

—— Art of playing Thorough-Bass with correctness, according to the new principles of composition, fully explained by a great variety of examples in various styles. To which are added, by way of supplement, six lessons of accompaniment, for the particular Practice and Improvement of the studious, etc. London, s. d., (1773)..

Heinichen (J. D.). Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Musikliebender auf gewisse vortheilhaftige Art könne zu vollkommener Erlernung des General-Basses, entweder durch eigenen Fleiss selbst gelangen, oder durch andere kurz und glücklich dahin eingeführt werden, dargestelt, dass er sowohl die Kirchen — als Theatralischen Sachen, insondernheit auch das Accompagnement des Recitativs-Styli wohl verstehe und geschickt zu tractiren wisse; in 4°. Hamburg, 1711.

—— Der Generalbass in der Composition oder neue und gründliche Anweisung wie ein Musikliebender, etc. Dresden, 1728.

Heinze (L.) und **Osburg** (W.). Harmonie - und Musiklehre; gr. 8° Breslau. Heinrich Handels Verlage, 1900.

—— Theoretisch-praktische Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen, etc. in 8.° 12 Auflage. Breslau, 1901. H. Handel.,

Helm (J.). Allgemeine Musik-und Harmonielehre; gr. 8°. Güterloh C. Bertelsmann, 1900.

Helmholtz (H.). Die Lehre von den Tonempfindungen als phisiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, Vieweg & Sohn, 1863.

ibid, 1865.

—— Théorie Physiologique de la Musique fondée sur l'étude des sensations auditives, traduit de l'allemand par M. G. Guéroult; in 8° Paris, Masson et fils, 1868.

Henderson (W.). What is good music? Suggestions to persons desring to cultivate a taste in musical art; in 12°. New York, Scribner.

. A.). Musica poetica sive compendium melopoeticum, das ist : eine kurze Aneitung und gründliche Unterweisung wie man eine schoene Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewissen Praeceptis und Regulis componiren und machen soll, etc. Nurnberg, 1643.

—— Art [illegible] tica: das ist ein kurzer Unterricht, wie man einen Contrapunct machen und componiren soll lernen (in 10

Bücher abgetheilt) zur kurz und leichtlich zu begreiffen: So vor diesem von Giov. Chiodino lateinischen und italienischen beschreiben werden, etc. Frankfurt, Goetzen, 1653.

Hering (M. C. G.). Neuue sehr erleichterte Generalbass-Schule für junge Musiker, etc. Erster Theil. Oschatz und Leipzig, 1805. Zweiter Theil *ibid.*, 1806.

—— Praktische Präludirschule, oder praktische Anweisung in der Kunst Vorspiele und Phantasien selbst zu bilden, nach einem sehr leichten methodischen Stufengang zum Selbstunterricht und zur Selbstübung entworfen. Leipzig, bei Fleischer, 1810.

Herrmann (C. Fr.). Anweisung aus jedem Accord in alle Dur-und Moll-Tonarten auf die kürzeste Weise und auf verschiedene Art, nach den Regeln des Generalbasses auszuweichen. Leipzig, Peters, 1818.

Hesse (J. H.). Kurze, doch hinlängliche Anweisung zum Generalbasse, wie man denselben aufs aller leichteste, auch ohne Lehrmeister erlernen könne. Hamburg, 1776.

Hewitt (D. C.). New Analysis of Music. in which is developed a theory of Melody, Harmony, and Modulation in a perfect Accordance with the Facts observed in the Compositions of all the great Masters, and susceptible of rigid mathematical demonstration. London, s. d.

Hiebsch (J.). Lehrbuch der Harmonie für Lehrer-und Lehrerinnen Bildungs-Anstalten. Wien, A. Pichler's Wittwe, 1895.

Higgs (James.). Fugue (Novello Ewer and Co's Music Primers edited by Dr. Stainer). London Novello Ewer and Co's, s. d.

Hiller (Ferd.). Uebungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunktes. Leipzig, Breitkopf & Härtel, s. d.

Köln, Du Mont & Schauberg, 1873 — *Ibid.* 1879.

Hinestrosa (L. V. de). Tratado de Cifra de nueva para tecla, harpa y viguela, canto llano, de organo y contrapunto. Alcalà de Henares. 1557.

Hirsch (Andreas). Kircherus Jesuita Germanus Germaniae redonatus: sive Artis magnae de Consono et Dissono Ars minor; das ist: Philosophischer Extract und Auszug aus des weltberühmten Teutschen Jesuiten Athanasii Kircheri von Fulda « Musurgia universali » ausgezogen von, etc. Laidizen, 1662.

Hita (don Ant. Rodr. de). Diapason instructivo. Consonancias musicas y morales. Documentos à los professores de Musica. Carta a los discipulos sobre un breve y facil methodo de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo. Madrid, 1757.

Hitzenauer (Chr). Ratio facilis componendi symphonias seu concentus musicos. Lauingen, 1585.

Hitzler. Nova Musica oder Sing-Kunst. Kurtzer, jedoch gründlicher Bericht von den vocibus musicalibus; in 8°. Tübingen, 1628.

Hoffmann (E.). Doctrina de tonis seu modis musicis quae est praestantissima et utilissima musicae pars, paucis nostrae aetatis musicis cognita et perspecta, ex vetustissimis Musicis ac brevitate et perspicuitate, ut a mediocriter attento parvo cum labore deprehendi et disci posset. Greiswalde, 1582. — Hamburg, 1584. — *ibid.* 1585. — Rostock, 1605.

Hoffmann (Joachim), Harmonielehre. Leitfaden zum Unterrichte und zur Selbstbelehrung. Wien, Haslinger, s. d.

Hofmann (R.). Practical instrumentation. Translated by Robin H. Legge. 7 parts., gr. 4°. Leipzig Dörfliing.

Holden (J.). An Essai towards a rational System of Music. Glascow and London, 1770.

Holder (W.). A Treatise of the natural grounds and principles of Harmony, London 1694, *ibid.* 1701, *ibid.* 1731.

Hollbusch (J. S.). Tonsystem: abgefasst in einem Gespräche zweier Freunde. Mainz, 1792.

Hommey (I.). Nouveau Guide pour l'enseignement de l'harmonie ou Petit Manuel pouvant servir aux personnes qui enseignent ou pratiquent cette science. Paris, Heugel, 1857, in-8.

Hope (R. C.). Medioeval Music. An Historical Sketch; 2 edit. in-8. London, E. Stock.

Horak (W. E.). Mehrdentigkeit der Harmonien, nach leicht fasslichen aus der harmonischen Progression entlehnten Gründsaetzes. Leipzig, Sieyel & Stoll, 1846.

Horatiis (Cesare de). Nuovi Elementi della scienza acustico musicale, applicabili alla scienza delle arti. Napoli, 1865.

Horn (Ch. Fr.). A Treatise on Thoroughbass. London, Chappel, s. d.

Horner (Thomas). De ratione componendi cantus. Regiomonti, 1546.

Hothby (John). La Caliopea leghale reducta in brevita, per maestro Giovanni Anglico Octobi, carmelita (in Coussemaker-Hist. de l'Harm. au moyen âge).

Hubert (Jean). Autour d'une Sonate. Étude sur R. Schumann; in 8°. Paris, Fischbacher, 1898. (Interessante e serio esame della Sonata in Sol minore).

Hubmeyer. Disputationes questionum illustrium philosophicarum, musicarum, etc. In 4°. Jena, 1609.

Hucbaldi (monaci Elnonensis). Opuscula de musica apud Gerb, Script. T. 1, pag. 103.

Hueffer (F.). Studii critico-musicali. Trad. dall'inglese da A. Visetti; in 16, pag. XV-186. Milano, U. Hoepli, 1883.

Hullah (John). The History of modern music. A Course of Lectures delivered at the Royal Institution of Great Britain. (Second edition). London, Longmans, 1875.

—— The third or transition period of musical history. A Course of Lectures delivered at the Royal Institution of Great Britain. London, Longmans, 1876.

—— Storia della musica moderna. Letture fatte alla Royal Institution of Great Britain. Versione italiana di Alberto Visetti. Milano, Ricordi.

Humanus (P. C. Hartung). Musicus theoretico-practicus bey welchem anzutreffen. 1.° Die demonstrativische Theoria musica auf ihre wahre Principia gebauet, von vielen arithmetischen Subtilitaeten befreyet, etc. 2.° Die methodische Clavier-Anweisung mit Regeln und Exempeln, etc. Nurnberg, 1749.

Hummel (J. B.). Modulationen durch alle Dur-und Moll-Toene, nach den Regeln des reinen Satzes zusammengetragen. Berlin, 1799.

Hummel (Chr. G. E.). Der Musikus, oder von der gründlicher Erlernung der Musik. Hildburghausen, Hanish, 1803.

Imbimbo (Emanuele). Partimenti ou basses chiffrées de Fenaroli, divisées en 6 livres d'exemples, avec le texte italien et la traduction française. Paris, Carli, s. d.

—— Suite des Partimenti de Fenaroli ou Exercices d'harmonie vocale et instrumentale sur des basses fuguées. Paris, chez Carli, s. d.

I. M. F. J. (Frère Mélit-Joseph, prof. à l'établissement de Carlsbourg, Belgique). Cours intuitif d'harmonie et d'accompagnement. Deuxième édition. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898.

Infantas (Ferdinand de Las). Plura modulationum genera. quae vulgo contrapuncta appellantur super excelso Gregoriano Cantu. Venetiis, 1579.

Jadassohn (S.). Kunst zu Moduliren. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

—— Elementar-Harmonielehre. Leipzig. Breitkopf & Härtel.

—— Elementary Principles of Harmony. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

—— Aufgaben und Beispiele für die Harmonielehre. Text deutsch-englisch. Leipzig, Br. & H. 1891.

—— Lehrbuch der Harmonie. Dritte sorgfältig durchgesehene und vermehrte Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891.

—— Manual of Harmony. Translated from the German by Paul Torek and H. B. Pasmore. Leipzig, B. & H., 1892.

—— Traité d'harmonie; in 8°. Paris, Fischbacher.

—— Traité de contrepoint, in 8°. Paris, Fischbacher.

Jadassohn (S.). Erläuternde Anmerkungen und Hinweise für die Bearbeitung der Aufgaben des Lehrbuchs der Harmonie mit besonderer Berücksichtigung des Selbstunterrichts. Leipzig, Br. & H, 1886.

—— Explanatory remarks and suggestions for the working of the exercises in the Manual of Harmony with special consideration for selfinstruction. Leipzig, Br. & H. 1886.

—— Elementar Harmonie-lehre für den Schul-und Selbstunterricht. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895.

—— Schlüssel zu den Aufgaben der Elementar-Harmonie-lehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895.

—— Die Formen in den Werken der Tonkunst. Leipzig. Breitkopf & Härtel.

—— Die Lehre vom Canon und von der Fuge. Zweite Auflage Leipzig. Breitkopf & Härtel, 1898. (Come appendice del libro è data una analisi della Kunst der Fuge di J. S. Bach).

—— Traité d'harmonie traduit de l'allemand par E. Brahy. Leipsick, Breitkopf & Härtel, 1893.

—— Trattato d'armonia trad. ital. di M. Gherzoff Ghèrzfeld. Lipsia. Breitkopf & Härtel, 1898.

—— Trattato di contrappunto semplice doppio, triplo, e quadruplo. Trad. ital. di Carlo Perinello. Lipsia, Bretkopf & Härtel, 1898.

—— Das Wesen der Melodie in der Tonkunst. Leipzig. Breitkopf & Härtel, 1899.

—— Melodik und Harmonik bei Richard Wagner; gr. 8°. Berlin Harmonie, 1899.

—— Der Generalbass. Eine Einleitung für die Ausführung der Continuo Stimmen in den Werken der alten Meister. Thoroughbass. Instruction leading to the performance of the Continuo Parts in the works of the old masters. La basse continue. Une instruction, etc. un vol. in 8° di pag. 204. Leipzig, 1901. Breitkopf & Härtel.

—— La basse continue Instruction pour l'exécution des parties chiffrées dans les chefs d'oeuvre des anciens maîtres. Un vol. in 8°. Paris, Fischbacher, 1901.

—— Thèmes et exemples pour l'étude de l'harmonie. Supplément au Traité d'Harmonie; in 8°. Paris, Fischbacher, 1901.

Jalliet (J. B). Méthode nouvelle pour apprendre facilement l'accompagnement du plain-chant. Rennes, chez l'auteur, 1856.

Jamard (l'Abbé). Recherches sur la Théorie de la Musique. Paris, 1769.

Jelensperger (Daniel). L'harmonie au commencement du dix-neuvième siècle et méthode pour l'étudier. Paris, 1830.

—— Die Harmonie im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts und die Art sie zu erlernen. Aus dem Französischen übertragen von A. F. Häser. Leipzig, Br. & H., 1833.

Jones. A Treatise on the Art of Music, in which the Elements of Harmony and Air are particularly considered. Colchester, 1784. — London, 1827.

Jones (Edward). Musical and poetical relics of the Welsh bards, etc. In 4.° London, 1794.

Jones (William). On the musical Modes of the Hindus (nelle *Asiatic Researches*) London, 1799.

Jones (Griffith). A History of the origin, progress of theoretical and practical Music. London, 1819.

—— Geschichte der Tonkunst. Wien, 1821.

Jonquière (A). Grundriss der musikalischen Akustik. Mit 63 Tex Abbildungen. 1 Tafel und zahlreichen Notenbeispielen; gr. 8°. Berlin Harmonie, 1898.

Jordanus (Nemorarius). In hoc opere contenta Arithmetica decem libris demonstrata. Musical libris demostrata quatuor; Epitome in libros Arithmeticos diui Seuerini Boetij. Rithmimachie ludus qui et pugna numeroru appellatur. Henricus Stephanus... Parhisijs Anno... formavit 1514.... die septima Septembris. In fol. (I capitoli che trattano della musica sono di Jac Faber).

Jousse (J). Lectures on Thorough-Bass illustrated by a variety of examples and exercises calculated to facilitate the Theory and practice of that branch of the musical science. London, Goulding, s. d., (1819).

Jumilhac. La science et la pratique du plain - chant. In folio. Paris, 1670. 2° edit. par Th. Nisard et Al. Leclecr, in 4°. Paris, 1847,

Junge (Joachim). Harmonica theoretica, compendiosissima et optima sonorum proporticnes demonstrans. Hamburg, 1678-79.

Juon (P.). Anhang zur Harmonielehre von P. Tschaikowsky. Praktisches Uebungsbuch; gr. 8°. Leipzig. P. Jurgenson, 1900.

Kahle (Ch. H. Tr.). Kurzgefasste Harmonie Lehre für Orgelspieler. Koenigsberg, 1843.

Kalkbrenner (Chr.). Theorie der Tonsetzkunst mit 13 Tabellen. Berlin, 1789.

Il solo primo volume.

—— Traité d'Harmonie et de Composition par Fr. Xav-Richter, etc. revu, corrigé, augmenté et publié avec quatre ving-treize planches, par C. Kalkbrenner, Paris, 1804.

Kalkbrenner (Fr.). Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler, als Anleitung zum Präludiren und Improvisiren, mit Beispielen von Präludien, Fugen und Etüden (op. 190). Leipzig, Breitkopf & Härtel.

—— Trattato d'Armonia del pianista. Principii razionali della modulazione per imparare a preludiare e ad improvvisare (op. 158). Trad. di P. Casati. Milano, Ricordi.

—— Traité d'harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation, etc. Paris, 1849.

Kallenbach (G. E. G). Ausweichungen in alle Dur-und Molltoene mittelst drei, zwei und eines einzigen Accord, nebst Anhang von Orgelpunkten. Magdeburg, Crentz, s. d.

Kastner. Méthode Élémentaire d'Harmonie, appliquée au piano. Paris, Joubert.

—— Deux tableaux analytiques renfermant tous les principes de la musique et de l'harmonie. Paris, Heugel.

Keinsdorfer (J.). Vorbereitung für Klavierspieler zum Generalbass und Beilage zu jeder Generalbassschule. Linz, Haslinger, s. d.

Keller (G.). A compleat Method for attaining to play a Thorough Bass upon either Organ, Harpsichord or Theorbe Lute, etc. London by John Cullen, 1707.

Kellner (D.). Treulicher Unterricht im Generalbass, etc. Hamburg, 1732. — 1737 — 1743 — 1745 — 1749 — 1767 — 1773 — 1782 1796.

Kellner (J Chr.). Grundriss des Generalbasses, eine theoretisch. praktische Anleitung für die ersten Anfänger entworfen Cassel, 1787.

Nel 1796 ne fu pubblicata la settima edizione.

Kenning (A.). Méthode d'harmonie et accompagnement. Hambourg. Aug. Cranz.

—— La même en langue flamande, *ibidem*.

Kepler (J.). Harmonices Mundi Libri quinque. Lincii, 1619.

Il terzo libro: De ortu proportionum harmonicarum, deque naturâ et differentiis rerum ad cantum pertinentium.

Kessel (J. Chr.). Unterricht im Generalbass zum Gebrauch für Lehrer und Lernende. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1790.

Seconda ediz., 1792.

Kessler (Ferd.). System zum Selbstunterricht in der Harmonie. Frankfurt, 1856.

Kienle (Dom Ambroise). Moine Bénédictin de la Congrégation de Beuron. Théorie et Pratique du Chant Grégorien, Manuel à l'usage des Séminaires, des Ecoles normales et des Maîtrises. — Traduit de l'Allemand par Dom Laurent Janssens, de l'abbaye de Maredsous, de la même Congrégation. Tournai (Belgique) Desclée, Lefebvre & C., 1888, pag. VII, 192, 84. Cm. 21 X 14.

Kiesewetter Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken. Leipzig, 1840.

—— Ueber die Musik der Araber und Perser. In 8°, Leipzig, 1824.

Kindscher (J. L. G.). Anweisung zu Ausweichungen in alle Dur- und Molltonarten in Behandlung der einzelnen Toene des verminderten Septimen-Accords durch Hülfe des Semitonii modi. Dessau, 1812; *ibid.* 1814.

King (M. P.). Thorough bass made clear to every capacity. London, 1796.

King (M. P.). A general Treatise on Music, particularly on Harmony, or Thorough-Bass, and its application in composition, written on a new plan, tending to explain and illustrate the science in general. London, Goulding, 1800, — *ibid*, 1809.

Kircher (Athanasius) Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta, etc. 2 vol. in-folio. Romae, 1650.

Kirnberger (J. Ph.). Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, darinn deutlich gezeigt wird, wie alle mögliche Accorde aus dem Dreyklang und dem wesentlichen Septimen Accord, und deren dissonirenden Vorhälten, herzuleiten und zu erklären sind, als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik. Berlin und Königsberg, 1773.

—— Grundsätze des Generalbasses als erste Linien der Composition, Berlin, Hummel, 1781. — Hamburg, Boehme, s. d. — Berlin, Lischke, s. d. — Offenbach, André, s. d. — Wien, Haslinger, s. d.

—— Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Berlin, 1774-79.

—— Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniss. Berlin, 1782.
Opera rimasta incompleta per la morte dell'autore.

Kistler (Cyrill). A system of harmony — Translated by A. Schreiber from the second German edition. London, Haas & C., 1899.

Klauser (Karl). The Septonate and the centralisation of the tonal-system. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Klose (F. J.). Practical hints for acquiring Thorough-Bass. London, 1822.

Knecht (J. H.). Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses, etc. Erste Abtheilung Augsburg, 1792, Zweite Abth. Stuttgart, 1793, Dritte Abth. Stuttgart, 1794, Vierte Abth. Stuttgart, 1798.

—— Luther's Verdienste um Musik und Poesie. Ulm, 1817.

—— Theoretisch-practische Generalbassschule mit 90 Kupfertafeln. Freiburg, bei Herder, 1824.

Koch (H. Chr.). Versuch einer Anleitung zur Composition. Erster Theil. Rudolstadt, 1782. Zweiter Theil. Leipzig, A. F. Böhme, 1787. Dritter Theil. Leipzig, Knobloch, 1793.

—— Handbuch bei dem Studium der Harmonie, Leipzig, Hartknoch, 1811.

—— Musikalisches Lexicon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyclopedisch bearbeitet, alle alte und neue Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrument-beschreibungen enthält. Zweite Auflage in 8.°. Heidelberg, 1816.

Kochler (C.). Harmonik. Die Kunst des Tonsatzes aus den Grundelementen theoretisch entwickelt und praktisch dargestellt. Stuttgart, s. d.

Koenig (S.). Kleine Musiklehre oder Clavier-und Generalbassschule. sowohl für Anfaenger im Clavierspielen als für diejenigen, welche sich eine gründliche Kentniss der Musik durch Selbstunterricht verschaffen wollen. Bern, Huber, s. d.

Köhler (Louis). Leicht fassliche Harmonie und Generalbasslehrer. Berlin, Gebrüder Borntraeger, 1880.

—— Katechismus der Harmonielehre. Zweite Auflage. Stuttgart, Grüninger, 1894.

Kolbe (O.). Kurzgefasste Generalbasslehre. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, Br. & H., 1872.

—— Kurzgefasste Harmonielehre. Im Anschluss zu des Verfassers « Kurzgefasste Generalbasslehre ». Leipzig, Br. & H., 1873.

Kollmann (A. Fr. Chr.). Essay on practical musical composition, according to the nature of that science, and the principles of the greatest musical authors. I. vol. London, 1796. II. vol. *ibid.* 1799.
Seconda ediz., *ibid.* 1812.

—— A practical guide to Thorough-Bass. London, 1801.
Una edizione inglese e tedesca. Offenbach, presso André, 1808.

—— A new Theory of musical Harmony, according to a complete and natural System of that science. London, 1806.

—— Second practical Guide to Thorough-Bass. London, 1807.

Köllner (B. G.). Specimen Acad. de Principiis Harmoniae, Londini Gothorum, 1777,

Köstlin (H. A.). Geschichte der Musik im Umriss. Fünfte verbesserte Auflage. Berlin, Reuther & Reichard, 1898.

Kralik (R.). Altgriechische Musik. Theorie, Geschichte und Sämmtliche Denkmäler. Gr. 8°. Stuttgart, 1900. Roth.

Kraus (Aless. figlio). Le quattro scale diatoniche della moderna tonalità. Proposta di A. Kraus figlio. Firenze, 1874.

Krause (L.). Populäre Harmonielehre. Gr. 8°. Leipzig, 1900. O. June.

Kresse (J. A.). Manuductio novo-methodica ad Bassum generalem. Stuttgart, 1701.

Kretschmer (Fr. J. K. A.). Ideen zur einer Theorie der Musik. Stralsund, Loeffler, 1833.

Kreutzer. Op. 6. Cours d'harmonie très abrégé, appliqué à l'étude des modulations. Paris, Richault.

Kroyer (Theodor). Die Anfänge der Chromatik im Italienischen Madrigal des XVI Jahrhunderts Publikationen des Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, 1902, in 8°. Breitkopf & Härtel.

Kuef (J. D.). Kurzer, fasslicher, doch vollständiger Unterricht im Generalbasse. Ulm, Stettin, 1817.

Kufferath (H. Ferd.). École pratique du choral, pour servir aux Etudes d'Harmonie, de Contre-Point ed d'Orgue, par H. F. K. pro

fesseur de contrepoint et fugue au Conservatoire de Musique à Bruxelles (testo francese e tedesco) cm. 27 × 18, pag. XVIII-251. Bruxelles, Schott frères, 1870.

Kügele (R.). Harmonie-und Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode. Drei Theile mit Arbeitsbuch zum I. und II. Theil. Zweite verbesserte Auflage. Breslau, Verlag von F. Goerlich s. d. (1902).

Kühmstedt (Fr.). Theoretisch-praktische Harmonien-und Ausweichungslehre für alle diejenigen, welche, ohne den mündlichen Unterricht eines Meisters geniessen zu koennen, sich die noethige praktische Fertigkeit in reinen Satz-und harmonische Gewandtheite in kurzer Zeit aneignen wollen. Eisenach, Baernker, 1838.

Kühn. (J.). Harmonielehre nebst Anleitung zum Generalbass-spielen, mit Notenbeispielen. Würzburg, Strucker, 1825.

Kühn (J. C.). 48 Uebergänge von C dur und C moll nach aller Dur-und Molltonarten. Op. 10. Wien, Haslinger, 1829.

— — 48 Uebergänge von C dur und C moll nach allen Dur-und Moll-Tonarten. Ein Handbuch für angehende Musiker. Op. 10. Berlin, Schlesinger.

Kühntfeld (Fr.). Theoretische und praktische Harmonien und Ausrichtungslehre. Eisenach, 1833.

Kunze (Karl). Lehrbuch der Harmonie für den Schul-und Selbstunterricht. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1896.

Kurpinski (C.). Zasady Harmonii. Warszawa, Klubowski, 1819.

Laag (Heinrich). Anfangsgründe zum Clavierspielen und Generalbass. Osnabrück, 1774.

Labat (Jean Bapt.). Études philosophiques et morales sur l'histoire de la musique, ou recherches analytiques sur les éléments constitutifs de cet art à toutes les époques, sur la signification de ses transformations, avec la biographie des auteurs qui ont concouru à ses progrès. Paris, Techner et Montauban, Forestier, 1852.

Laborde et Roussier. Essai sur la musique ancienne et moderne Paris, 1870, 4 vol. in 4°.

Lacroix (E.). Manuale scientifico d'Armonia pratica per pianoforte od organo con basso numerato. Milano, Ricordi.

Ladoukhine (N.). Recueil de problèmes d'harmonie. Moscou, Jurgenson.

Lafage (A. de). Routine pour accompagner le plainchant, ou moyen prompt et facile d'harmoniser à première vue le plain chant pris pour basse, sans avoir étudié l'harmonie. Paris, s. d.

—— Histoire de la Musique et de la Danse. Paris, 1844.

Laflèche (J. A. M.). Méthode de guitare, contenant une théorie de musique, d'harmonie et d'accompagnement. Lyon, 1818.

Lahmeyer. Handbuch der Harmonielehre oder Anweisung zur Theorie der Musik, etc. Hannover, 1823.

Lair de Beauvais. Traité des principes théoriques qui régissent la musique. Paris, Dentu, 1872.

Laloy (L.). Le genre enharmonique des Grecs (nel volume: Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris du 23 au 29 juillet 1900. Documents, mémoires, et voeux publiés pas les soins de M. Jules Combarieu. Solesmes, 1901. Imprimerie Saint-Pierre).

Lambert (Michel De Saint). Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instrumens. Paris, 1680. Paris, 1707.

Lambillotte (Le père). Antiphonaire de Saint Grégoire, copie du manuscrit de Saint-Gall, accompagné d'une notice historique, etc. Bruxelles, 1847. Paris, 1851.

Lampadius. Compendium Musices, tam figurati quam plani cantus, ad forman dialogi, in usum ingenuae pubis ex eruditissimis musicorum scriptis accurate congestum; quale antehac nunquam visum, et jam recens publicatum. Adjectis etiam regulis concordantiarum et componendi cantus artificio, etc. Berna, 1537 — *ibid,* 1539, — *ibid*, 1546.

Lampe (J. Fr.), A plain and compendious method of teaching thourogh bass, after the most rational manner, with proper rules for practice. London, 1737.

Lamy (Bernard). Traité de la proportion (harmonique (negli « Élémens de mathématique »). Paris, 1704.

Lanfranco (G. M.). Scintille, o sia regole di musica, che mostrano a leggere il canto fermo e figurato, gli accidenti delle note mensurate, le proportioni e tuoni, il contrapunto e la divisione d'il monocordo; con la accordatura di varii instrumenti, della quale nasce un modo, unde ciascun per se stesso imparare potrà le voci di *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*. In Brescia, per Ludovico Britannico, 1533, in 4° obl.

Langlé (H. F. M.). Traité d'harmonie et de modulation. Paris, Naderman, 1797.

—— Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la composition. Paris, Naderman, 1798.

—— Nouvelle méthode pour chiffrer les accords. Paris, 1801.

—— Traité de la Fugue. Paris, 1805.

La Porte (De). Traité théorique et pratique de l'accompagnement du Clavecin, avec l'art de transposer dans tous les Tons et sur tous les Instrumens. Paris, 1778.

Lassimonne. Méthode d'Harmonie. Paris, A. Leduc.

Laurencin (F. P. Graf). Zur Geschichte der Kirchen-musik bei den Italienern und Deutschen. Leipzig, H. Matthes, 1856.

Laugel (Auguste). La Voix, l'Oreille et la Musique pag. XII-165, 19 × 12. Paris, Germer Ballière, 1867 (Bibliothèque de Philosophie Contemporaine).

E una succinta esposizione delle scoperte di Helmholtz.

Lautier (G. A.). Praktisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systems der Tonswissenschaft. Berlin, Duncker & Humbolt, 1827.

Lavignac (Albert). 50 Leçons d'Harmonie (basses et chants donnés) suivies de 22 leçons inédites de Mr. Massenet, Guiraud, Delibes, César Frank, Duprato, Th. Dubois, Ch. Lenepveu, Barthe, Pessard, Taudou, Bazille. Paris, Henry Lemoine & C.

—— La Musique et les Musiciens. Paris, Delagrave, 1896.

Lavit (J. B.). Tableau comparatif du système harmonique de Pythagore et du système des modernes. Paris, 1808.

La Voye Mignot (de). Traité de Musique pour bien et facilement apprendre à chanter et composer tant pour les voix que pour les instruments. Paris, 1656.

—— Traité de musique, revu et augmenté de nouveau d'une quatriesme partie, laquelle (outre tous les exemples des principales règles pratiquées par les plus fameux auteurs) contient de plus la manière de composer à deux, à trois, à quatre et à cinq parties, avec les plus importantes observations qui se doivent garder en toute sorte de musique tant vocale qu'instrumentale, conformément aux ouvrages des plus rares et des plus célèbres maîtres de ce bel art. Seconde édition. Paris, Robert Ballard, 1666.

Lavoix (H. Fils). Histoire de l'Instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours. Paris, Firmin-Didot, 1878.

Le Boeuf. Traité d'harmonie et règles d'accompagnement, servant à la composition, suivant le système de Rameau. Paris, 1768.

Lecarpentier (A.). Op. 48. Scuola d'Armonia e d'accompagnamento, ossia Metodo teorico pratico, ecc. Trad. ital. di Pietro Casali. Milano, Ricordi

Le Febvre (J. Faber Stapulensis) Elementa musicalia ad clarissimum virum Nicholaum de Haquevılle presidentem Parisiensem. Parisiis, 1496. *ibid.* ex officina Henr. Stephani, 1510. *ibid.* Cavellat, 1552.

Le Dain (A.). Petit traité de mélodie et d'harmonie pratique, ou l'Art d'apprendre à composer sans maître, in 8°. Paris, Chamuel, 1895.

Le Fèvre (G.). Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'école de musique classique fondée par Niedermeyer. Paris, 1890.

Le Gendre (Jean). Briefue introduction en la musique, tant au plain-chant que choses faictes (1). Paris, Pierre Attaingnant, 1545.

Lehmann (J. G.). Theoretisch-praktische Harmonie und Kompositionslehre. Ein Lehr-und Lernbuch für Präparanden Seminaristen, Schullehrer, Organisten, Kantoren und Musik-studirende. Erster Theil: Die Lehre von der Harmonie oder dem Generalbasse. Vierte verbesserte Auflage. Leipzig, Br. & H. 1879.

(1) Chose faite « res facta » significava il contrappunto scritto, per distinguerlo dal contrappunto improvvisato dai cantori sul canto fermo.

Le Jolis (A.). De la Tonalité du plain chant comparée à la tonalité des chants populaires. Paris, 1859.

Lemoine (H.). Traité d'Harmonie Pratique. Paris, 1836.

Le Roy (Adrien). A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tablature for the Lute, with a brief Instruction how to play on the lute by Tablature, to conduct and dispose thy hand unto the lute with certaine easies lessons for that purpose. And also a third booke containing divers new excellent tunes. All first written in French by Adrian Le Roy, and now translated into English by J. K. (Kingston) gentelman. Inprinted at London by James Rowbotham, and are to be sold in Pater Noster Row at the signe of the lute. Anno 1574.

Levens. Abrégé des Règles de l'Harmonie pour apprendre la composition avec un nouveau projet sur un système de musique sans tempérament ni cordes mobiles. Bordeaux, 1843.

Lesfauris (Jean). Origine de la gamme moderne. Paris, Hachette, 1852.

—— Acoustique musicale, au point de vue de l'art. Paris, Dentu, 1875.

Leymerie (A.). L'Harmonie en dix Leçons à l'usage des personnes qui veulent apprendre à faire un accompagnement de piano, de harpe, de trio, de quatuor, etc., sans faire une étude approfondie de la science. Paris, Audin, 1826.

Lhoumeau (l'abbé). De l'Harmonisation des Mélodies grégoriennes et du plain-chant en général. Niort, Thibault-Aimé, 1884, in 8°.

Lhoumeau (Père Ant.). Rhythme, exécution et accompagnement du Chant Grégorien. p. XX-320, cm. 21 × 14. Lille-Tournay chez Desclée, Lefebvre et C.ie Grenoble, chez Baratier et Dardelet, 1892.

Lichtenberger (H.). Richard Wagner poète et penseur, in 8°. Paris, Alcan, 1898.

Lichtenthal (P.). Harmonik für Damen, oder Kurze Anweisung die Regeln des Generalbasses auf eine leichtfassliche Art zu erlernen. Wien, Hofmeister, 1806.

—— Orphäik, oder: Anweisung die Regeln der Komposition auf eine leichte und fassliche Art zu erlernen. Wien, bei Steiner & C. 1807.

—— Dizionario e Bibliografia della musica, 4 vol. Milano 1826.

Traduzione francese 2 vol. in 8°. Paris, 1839.

Lindner (Fr. W.). Das Nothwendigste und Wissenswurdigste aus dem Gesammtgebiete der Tonkunst. Ein Handbuch für den Unterricht und die Selbstbelehrung, etc. Leipzig, Vogel, 1840.

Lindsey. A Scheme showing the distance of intervalls. London, Broderipp, 1799.

Lingke (G. Fr.). Die Sitze der musikalischen Hauptsätze in einer harten und weichen Tonart, und wie man damit fort-schreitet und ausweichet. Leipzig, Breitkopf, 1766.

—— Kurze Musiklehre, in welcher nicht allein die Verwantschaft aller Tonleitern, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Saetze gezeigt und mit practischen Beispielen erlaütert werden. Leipzig, Breitkopf, 1779.

Lirou (J. Fr.) Explication du Système de l'Harmonie pour abréger l'étude de la composition, et accorder la pratique avec la théorie. Paris, 1785.

Litzius (C. J.). Anleitung den Generalbass practisch spielen zu lernen. Mainz, B. Schotts Söhne, 1826.

Lobe (J. C.). Die Lehre von der thematischen Arbeit. Weimar, 1844.

—— Katechismus der Musik. Leipzig, Weber 1896.

—— Catechism of Music. Translated by C. Bache. London, Augener.

—— Katechismus der Muzijk van J. C. Lobe. Gravenhage, 1857.

—— Lehrbuch der musikalischen Komposition. Erster Band: Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken. 5 Aufl. neu bearbeitet von Herm. Kretzschmar. Leipzig, Br. & H. 1884.

—— Traité pratique de Composition musicale depuis les premiers éléments de l'Harmonie jusqu'à la composition raisonnée du Quatuor et des principales formes de la musique pour Piano. Traduit de l'Allemand (d'après la 5.e édition) par G. Sandré. Leipzig, Br & H. 1889.

—— Vereinfachte Harmonielehre. I Theil: Für Dilettanten. II Theil: Für Kenner. Leipzig, Siegel (Linnemann).

—— Catechism of Composition. Leipzig, J. Schuberth & C.

Locke (Matthew). Melothesia, or certain general Rules for playing upon a Continued-Bass. London, 1673.

Loefgroen (A.). De Basso fundamentali. Upsaliae 1723.

Loewengard (Max). Lehrbuch der Harmonie, für den Unterricht und Selbst-unterricht, 2 Auflage, Gr. 8°. Berlin, 1900, Albert Stahl.

Logier (J. B.) Logier's Practical Thorough Bass, being studies on the works of modern composers. London, Clementi, s. d.

—— Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und musikalische Composition, etc. Berlin, 1819.

—— System der Musik Wissenschaft und der musikalischen Composition, mit Inbegriff dessen, was gewoenlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstanden wird. Berlin, H. A. W. Logier, 1827.

—— Nouveau Système d'enseignement musical, ou Traité de composition. Paris, Schlesinger, s. d.

Löhlein (G. S.). Clavierschule, zweyter Band. Worinnen eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Bässe, und andern im ersten Band fehlenden Harmonien gegeben wird: durch 6 Sonaten mit Begleitung einer Violine erklärt. Nebst einem Zusatz vom Recitativ. Leipzig und Züllichau, 1781.

Loquin (Anatole). Notions élémentaires d'harmonie moderne. Bordeau, Gounouilhou, 1862.

—— Petit traité d'harmonie moderne d'après Bach, Gluck, Mozart, etc. Paris, Richault.

—— L'algèbre de l'harmonie ou une révélation dans la science des accords. Traité complet d'harmonie moderne, sans notes de musique ni signes équivalents, avec des nombres pour représenter les combinaisons harmoniques et des lettres pour exprimer les successions mélodiques, in 8°. Paris, Richault.

—— Essai philosophique sur la Tonalité moderne, 1864-69.

—— Tableau de tous les effets harmoniques, de une à cinq notes, s. d.

—— L'Harmonie rendue claire, et mise à la portée de tous les musiciens; Traité général des Traités d'Harmonie. Paris, Richault et C. 1895.

Lorente (A.). El Porque de la musica en que se contiene los cuatro artes de ella, cantollano, canto de organo, contrapunto y composicion. Alcalá de Henares.

Luber (A.). Versuch einer gründlichen und fasslichen Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst. Coblenz, J. Hoelscher, 1830.

Lucas (Louis). Une révolution dans la musique. Essai d'application à la musique d'une théorie philosophique. Paris, Paulin et Lechevalier, 1849.

—— L'Acoustique nouvelle, ou essai d'application d'une méthode philosophique aux questions élevées de l'acoustique de la musique et de la composition musicale. Paris, 1854.

Luscinius (O.). Institutiones musicae a nemine unquam prius pari facilitate tentatae. Argentorati, 1515.

—— Musurgia, seu praxis musicae illius primo quae instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinius, Argentino, duobus absoluta. Ejusdem de concentus polyphoni, id est ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, libri totidem. Argentorati, 1536.

Sec. ed., *ibid.* 1542.

Lusitano (V.). Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice et in concerto con regole generali per far fughe differenti sopra il canto fermo a 2, 3 e 4 voci, e compositioni, proportioni, generi diatonico cromatico, enarmonico. Roma, A. Blado, 1553. In Venetia, appresso Francesco Marcolini, 1558. *ibid.* Rampazzetto, 1561.

Trad. portoghese di B. de Fonseca. Lisbona, 1603.

Lussy (Mathis). Traité de l'expression musicale. In-4.°, 3.me édit. Paris, 1877.

Lustig (J. W.). Inleiding tot de muzikkunde: uit klaare onwederspreekelyk gronden, de innerlyke geschapenheid, de oorzaaken van de Zonderbaare uitwerkselen, de groote waarde, en'tregte gebruik der Muzykkonst aanwyzende. Te Groningen, by Hindrick Vechnerus, 1751. 2 ed. *ibid.* 1771.

—— Muzykaale spraakkonst, of Duidelyke aanwyzing en verklaring van allerhande weetenswaardige dingen; die in de geheele muzykaale pratyk tot eenen grondslag konnen verstrekken. Amsterdam, Olofsen, 1754.

—— Twaalf redeneeringen over nuttige musykaale onderwepen, verhandelende: I Algemeene beginselen, etc. Amsterdam, Olofsen, s. d. (1756).

Luvini (Fr.). Trattato completo di armonia, con una nuova classificazione degli accordi e delle dissonanze. Torino, Arnaldi, 1869.

—— Armonia e melodia. Breve riassunto del trattato completo d'armonia. Torino, Arnaldi, 1870.

Macfarren (Sir G.). The Rudiments of Harmony. London, J. B. Cramer, 1860.

Decima edizione, 1883.

—— Six lectures on Harmony. London, Longman & C., 1867.

Machado (Raphael Coelho). Breve tratado de harmonia. Paris, 1852.

Machold (J.). Compendium Germanico-Latinum Musicae practicae quaestionibus expositum. Erphordiae, 1595.

Madin (Henri). Traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre. Paris, 1742.

Madyte (Chrysanthe de). Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique, composée pour l'usage de ceux qui désirent l'apprendre par la nouvelle méthode. Paris, 1821.

Magirus (J.). Artis musicae methodice legibus logicis informatae libri duo ad totum musices artificium et rationem componendi valde accomodati. Frankfurt, 1596.

Magnien (Victor). Théorie musicale, ou Réponse au Programme arrêté par le ministre de l'instruction publique pour l'interrogatoire des aspirants aux brevets de capacité. Paris, Richault, 1837.

Mahillon (Victor). Tableau synoptique de la science de l'harmonie indiquant la théorie de tous les accords et la loi de leur succession. Bruxelles, s. d. (1875?).

—— Le Matériel Sonore des Orchestres de Symphonie, d'harmonie et de fanfares, ou Vade Mecum du compositeur suivi d'une Echelle acoustique, etc. Bruxelles, Mahillon & C., 1897.

Maichelbeck (Fr. A.). Die auf dem Klavier Lehrende Caecilia, welche guten Unterricht ertheilet, wie man nicht allein in Partitur selbst Schlagstücke verfertigen, und allerhand Laeufe erfinden koenne. In drey Theile abgetheilet; deren der erste de Clavibus, Mensuris et Notarum valore, der zweyte de Fundamentis Partiturae handelt; der dritte aber mit Exemplis Tonorum et Versuum versehen ist. 1738.

Maillart (Pierre). Les Tons, ou discours sur les modes de la musique, et les Tons de l'Église, et la distinction entre iceux, de Pierre Maillart Valencennois, chantre et chanoine de l'église cathédrale de Tournay; divisez en deux parties; auxquelles est adioustée la troisiesme par le dict autheur, en la quelle se traicte des premiers élémens et fondemens de la musique. Tournay, chez Charles Martin, 1610.

Malcolm (A.). A Treatise of Music, speculative, practical and historical. Edinburgh, 1721.

—— A Treatise of Music, speculative, practical and historical: containing an explication of the philosophical and rational grounds and principles thereof; the whole art of writing notes; and the general rules of composition. With particular account of the ancient musick, and a comparison thereof with the modern. London, Osborne & Longman, 1730.

Maleden (M.). Du Contrepoint et de son enseignement, considerés en eux-mêmes et dans leurs rapports aux études de la composition musicale. Paris, Bernard Latte, 1844.

Manfredini (V.). Regole armoniche, o sieno Precetti ragionati per apprendere i principii della Musica, il portamento della mano, e l'accompagnamento del Basso sopra gli stromenti da tasto, etc. Venezia, Zerletti, 1775.

Ibid. presso Adolfo Cesare, 1797.

Mansfield (O. A.). The student's Harmony. London, Weekes & C. s. d.

Marage (D.r). Contribution à l'étude des voyelles par la photographie des flammes manométriques, avec deux planches et quatre figures. Paris, Masson & C, 1898.

Relazione di esperimenti fatti dall'autore con l'apparecchio manometrico del Koenig, e da lui fissati fotograficamente. Questi esperimenti conducono a considerazioni e a conclusioni interessantissime per la fisica, la musica, la linguistica e tutte le altre scienze che di queste utilizzano i risultati.

Marchand (A. N.). Du principe essentiel de l'harmonie. Paris, Imprimerie Nationale, 1872.

Marchand (L. J.). Traité de Contrepoint simple, ou chant sur le Livre. Paris, 1739. — Sec. ed. Bar-le-Duc, 1756.

Marchetto (da Padova). Pomœrium artis musicae mensurabilis. (Apud Gerbert. Script, t. III).

—— Lucidarium in arte musicae planae. (Apud Gerb. Script, t. III).

Marcou (P.). Élémens théoriques et pratiques de Musique. A Londres, et à Paris, chez la Veuve Ballard, 1782.

—— Éléments de musique, rédigés par le citoyen M.... Nancy, Vincent, an XI, (1803).

—— Manuel du jeune musicien, ou éléments théoriques et pratiques de la musique en général, suivis du discours sur l'harmonie, par Gresset. Paris, Duponcet, 1804.

Marinati (A.). La prima parte della Somma di tutte le Scienze, nella quale si tratta delle sette arti liberali, in modo tale che ciascuno potrà da sè introdursi nella Grammatica, Retorica, Logica, Musica, Aritmetica, Geometria et Astrologia. Roma, 1587.

Markwort (J. Chrr.). Umriss einer Gesammt-Ton-Wissenschaft; wie auch einer Sprach-und Tonsatzlehre und einer Gesang, Ton und Rede-Vortraglehre inbesonders. Darmstadt, C. W. Liske, 1826.

Marquardt (R.). Winke zur Modulation, in-12°. Berlin, A. Parrhysius, 1900.

Marpurg (F. W.). Die Kunst das Clavier zu spielen. Zweiter Theil, worinnen die Lehren vom Accompagnement abgehandelt wird, in-4°. Berlin, 1751, 1760, 1762.

—— Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen. Erster Band, Berlin, 1753. Zweiter Band, *ibid.* 1754. Altra edizione, Lipsia, Kühnel, 1806.

—— Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwo-drei-vier-fünf-sechs-sieben-acht und mehreren Stimmen, für Anfänger und Geübtere, etc., in-4°. Berlin, 1755, 1757, 1758, 1762.

—— Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition. Berlin, 1760.

—— Traité de la Fugue et du Contrepoint, divisé en deux parties, accompagné de 122 planches. Berlin, chez Haude et Spener, 1756. Paris, Imbault, s. d.

—— Anfangsgründe des theoretischen Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1757.

—— Anfangsgründe des progressional figürlichen Zifferkalkuls. Berlin, 1774.

—— Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau - und Kirnbergerschen Grundbass, und vier Tabellen. Breslau, 1776.

—— Kort begrep om Generalbassen. Stockholm, 1782.

—— Traité de la Fugue, ou du Contrepoint par Marpurg. Nouvelle édition, mise en meilleur ordre, éclaircie en divers endroits, augmentée d'un Traité du Contrepoint simple, et d'un nouveau précis de l'histoire de la musique, par A. Choron. Paris, s. d. (1808).

Marsh (J.). Rudiments on Thorough-bass. London, Payne, s. d.
Seconda edizione col titolo: Thorough-Bass Catechism.

—— Hints to young composers. London, Payne, 1798.

—— Essay on Harmony. London, Payne, 1801.

—— Sixteen movements from different composers, in score, for the use of musical students. *Ibid.* s. d.

Marsh (J.). Tables of transposition of consonant intervals. London, Rosman & Broderip.

Martin y Coll (A.). Arte de Canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores de coro, dividido en dos libros. Madrid, 1719.

—— Libro tercero donde se contienen las reglas mas notables y precisas, que prescriban todos los doctos escriptores del arte de canto de organo. Madrid, s. d.

Martin (Christ.). Handboek van waaren loop der Toonen. Amsterdam, 1641.

Martini (Padre G. B.). Storia della Musica. Tomo I. Bologna, L. Della Volpe, 1757. Tomo II. *Ibid.* 1779. Tomo III. *Ibid.* 1781.

—— Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il Canto fermo. Parte prima, Bologna, 1774.

—— Saggio fondamentale pratico di Contrappunto fugato. Parte seconda. *Ibid.* 1775.

—— Compendio della Teoria dei numeri per uso del musico. s. l. 1769. Bologna, Lelio della Volpe.

—— Regole per gli organisti per accompagnare il canto fermo, Bologna, Lelio della Volpe, s. d. — Milano, Ricordi, s. d.

Marx (A. B.). Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht. Erster Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1837. Zweiter Band. *Ibid.* 1838. DritterBand. *Ibid.* 1845. Vierter Band. *Ibid.* 1847.

—— Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1839. — Decima edizione. *Ibid*, 1884.

—— Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1841.

—— Die Musik des 19ten, Jahrhunderts und ihre Pflege. Leipzig, 1855.

Maslon (Wenceslas). Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges. Breslau, Aderholtz, 1837.

Masson (Charles). Nouveau Traité des règles pour la composition de la musique, par le quel on apprend facilement à faire un chant sur des paroles, à composer à deux trois et quatre parties, et à chiffrer la basse continue. Paris, Ballard, 1694. — Seconda edizione, 1699. Terza edizione, 1705. Quarta edizione, Amsterdam, Roger, 1738.

Mattares (V.). Lezioni d'Armonia musicale dettate per rendere facile e spedito lo studio di tale scienza. Milano, Ricordi.

Mattei (Padre Stanislao). Pratica d'accompagnamento sopra Bassi numerati e contrappunti a più voci sulla scala ascendente e discendente,

maggiore e minore, con diverse Fughe a quattro. Bologna, presso Cipriani e Comp.; Firenze presso Gasparo Cipriani; Livorno, presso Fedele Girardi, 1824.

Mattei (Padre Stanislao). Pratica d'accompagnamento sopra Bassi numerati e Contrappunti. Milano, Ricordi.

—— Bassi numerati per accompagnare, ridotti a intavolatura a due Violini e Viola. Opera postuma. Milano, Ricordi.

Matthaei (Conrad). Kurtzer doch ausführlicher Bericht von den Modis musicis, welchen aus den besten, aeltesten, berühmtesten und bewaehrtesten Autoribus der Musik zusammen getragen, auf den unbeweglichen Grund der Messkunst gesetzt, etc. Koenigsberg, 1652.

Mattheson (J.). Aristoxeni Junior. Phthongologia systematica. Versuch einer systematischen Klang-Lehre wider die irrigen Begriffe von diesem geistigen Wesen, von dessen Geschlechten, Tonarten, Dreyklangen, und auch vom mathematischen Musikanten, nebst einer Vor-Erinnerung wegen die der Schaupteten himmlischen Musik. Hamburg 1748.

—— Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass; welche mittelst 24 leichter und eben so viel etwas schwerer Exempel aus allen Toenen, etc. Hamburg, 1719.

—— Réflexions sur l'éclaircissement d'un problème de musique pratique. Hambourg, 1720.

—— Grosse Generalbass-scule, oder exemplarische Organistenprobe, zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, bestehend in 3 Classen etc. Hamburg, 1731.

—— Complete Treatise of Thorough-Bass, containing the true Rules, with a table of all the figures and their proper accompaniments, etc. London, s. d.

—— Kleine General-Bass-Schule, worin nicht nur Lernende, sondern vornemlich Lehrende, etc. (Utilia, non subtilia). Hamburg, 1735.

—— Der vollkommene Kapellmeister, das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, kœnnen, und vollkommen inne haben muss, der einer Kapelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will, Hamburg, 1749.

Matthew (James E.). A. Handbook of Musical History and Bibliography from St. Gregory to the Present Time. With 128 Illstrs. representing Reproductions of Old Instruments, Facsimiles from Rare Musical Works and Portraits of Musical Composers. Gr. 8°. London, Grevel.

—— The Literature of Music. London, Stock, 1896.

Maxwell (Francis Kelly). An Essay upon Tune; being an attempt to free the scale of music, and the tune of instruments, from imperfections. Edinburg, 1781.

Mayr (T. G.). Disputatio musica de divisione monochordi et deducendis inde sonorum concinnorum speciebus. Altdorffi, 1662.

Mayrberger (C.). Lehrbuch der Musikalischen Harmonik.

Mazzuccato (A.). Atlante della musica antica. Ricordi.

Meerens (Ch.). Instruction élémentaire du calcul musical et philosophie de la musique. Bruxelles, Schott, 1864.

—— Le Diapason et la notation musicale simplifiés, brochure in-8°. Paris et Bruxelles, 1873.

Mees (J. H.), Explication de la basse chiffrée. Bruxelles, 1827.

Mehrscheidt. Table raisonnée des Principes de Musique et de l'harmonie etc. Paris, 1770.

Meibomius (Marc Meybaum). Antiquae musicae auctores septem, graece et latine, Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit, 2 vol. in-4°. Amstelodami, Ludov. Elzevirium, 1652.

Meister (J. G.). Vollständige Generalbass-Schule und Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für diejenigen, welche die gesammte theoretische Kenntniss und praktische Fertigkeit im Generalbass erlernen, regelmässig und mit Leichtigkeit moduliren und Vorspiele und Fantasien componiren lernen wollen. Ilmenau, Vogt, 1834.

Melit. Cours intuitif d'harmonie et d'accompagnement. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Menehou (Michel de). Instruction familière en laquelle sont contenues les difficultés de la musique, avec le nombre des concordances et des accords, ensemble la manière d'en user. Paris, Nicolas Du Chemin, 1555.

Seconda edizione 1558, terza edizione 1571.

Mengoli (Pietro). Speculazioni di musica. Bologna, 1670.

Mercadier (J. B.). Nouveau système de musique théorique et pratique. Paris, Valade, 1776.

Mercadier (J. B.). Méthode pour apprendre à moduler dans tous les tons. Paris, Henry Lemoine & C.

—— L'Art du prélude. Paris, Lemoine & C.

Merk (G.). Allgemeine Musik und Harmonielehre etc. Quedlinburg Vieweg.

Merrik (A.). Method of Harmony, figured Bass, and Composition, adapted for self instruction. London, Cocks & C., s. d.

Mersenne (M.). Questions harmoniques. Paris, Valleri 1634.

—— Harmonicorum Libri XII in quibus agitur de sonorum natura, causis et effectibus: de consonantiis, dissonantiis, rationibus, ge-

neribus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis. Ad Henricum Mommorum. Lutetiae Parisiorum, sumptibus Guillelmi Baudry, via Amygdalina 1635.

Seconda edizione 1648.

Mersenne (M.). Harmonie universelle, contenant la Théorie et la Pratique de la Musique, où il est traité des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la voix, des Chants, et de toutes sortes d'Instrumens harmoniques, in-f. A Paris, par Pierre Ballard, 1656.

Meursius (Jean De Meurs). Aristoxenus, Nichomachus, Alypius, auctores musices antiquissimi hactenus non editi. Joannes Meursius nunc primus vulgavit et notas addidit. Lugduni Batavorum, Lud. Elzeviro, 1616.

Michaelis (Chr. Fr.). Katechismus über J. B. Logier's System der Musikwissenschaft und der musikalischen Composition. Leipzig, 1828.

Miller (E.). Elements of Thorough-Bass and Composition. London, 1787.

Minguet (P.). Cuadernillo nuevo, que en ocho laminas finas demuestra y explica el arte de la musica, con todos sus rudimentos para saber solfear, modular, transportar, y otras curiosidades, muy útiles. Madrid, Manuel Martinsgrave s. d. (1774 ?).

Minozzi (P.). Bassi armonici. Cantone, Torino.

Missery (S. A. de). Théorie acoustico-musicale, ou de la doctrine des sons, rapportée aux principes de leur combinaisons. Paris, Didot, 1793.

Mitzler (L.). Anfangsgründe des Generalbasses nach mathematischer Lehrart abgehandelt, und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine aufs deutlichste vorgetragen. Leipzig, 1739.

Momigny (J. J. de). Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques anciens et modernes, et mis par leur clarté à la portée de tout le monde. Paris, chez l'auteur, 1806.

—— Exposé succinct du seul système musical qui soit vraiment bon et complet, du seul système qui soit partout d'accord avec la nature, avec la raison et avec la pratique. Paris, Momigny, 1809.

—— La seule vraie théorie de la musique, utile à ceux qui en sont aux premiers éléments, ou moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepointiste et compositeur, etc. Paris, chez l'auteur, s. d.

Montu (B.). Numération harmonique, ou échelle d'arithmétique pour servir à l'explication des lois de l'harmonie. Paris, 1802.

Montvallon (A. B. De). Nouveau système de musique sur les intervalles des tons et sur les proportions des accords où l'on examine les systèmes proposés par divers auteurs. Aix, 1742.

Moreau (Henri). L'harmonie mise en pratique, avec un tableau de tous les accords, la méthode de s'en servir, et des règles utiles à ceux qui étudient la composition ou l'accompagnement. Liège, J. G. M. Loxhay, 1783.

Morel (A. J.). Principe acoustique nouveau et universel de la théorie musicale, ou la musique expliquée. Paris, Bachelier, 1816.

Morelot (Stéphen). Éléments d'harmonie appliqués à l'accompagnement du plain-chant, d'après les traditions des anciennes écoles. Paris, P. Lethielleux, 1861.

Morigi (A.). Trattato di Contrappunto fugato. Pubblicato da B. Asioli, e dedicato agli allievi del regio Conservatorio di Milano. Milano, presso Gio. Ricordi.

—— Abhandlung über den Fugenbau. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1816.

Morlaye (Guillaume). Premier Livre de tabvlatvre de levt, contenant plusieurs chansons et fantaisies, composées par feu messire Albert de Rippe (1) de Mantoue, Seigneur du Carois, ioueur de lut et valet de chambre du Roy nostre Sire. A Paris, de l'imprimerie de Michel Fezandat, au mont Sainct Hilaire, à l'hostel d'Albert, et en la rue de Bievre, en la maison de maistre Guillaume Morlaye, 1553. Avec privilege du Roy pour dix ans. In 4° obl.

(1) Alberto da Ripa.

Morley (Thomas). A plaine and easie introduction to practicall Musicke, set downe in forme of a dialogue: divided into three partes, etc. London, P. Short, 1597. Sec. ed. London, W. Randall, 1771.

Moulet (J. A.). Tableau harmonique, pour faciliter l'étude de l'accompagnement. Paris, 1804.

Mozart (W. A.). Kurzgefasste Generalbassschule. Wien, Steiner & C. 1817. Berlin, Schlesinger, s. d. Fundament des Generalbasses. Berlin, Siegmeyer, 1822.

La Gazzetta musicale di Vienna del 1817, pag. 290, sostiene che tale metodo di basso continuo è realmente di Mozart. Vedi anche Grove, Dictionary II, pag. 396 art. Mozart.

—— Breve trattato di contrappunto. Prima versione italiana, riveduta dal M. Cav. L. F. Rossi. Torino, presso F. Blanchi, s. d.

Muller. Petit traité d'harmonie pour accompagner le plain chant. Paris, Jochem.

Müller (C. R.). Anleitung zum Generalbass und Anwendung desselben auf das Clavierspielen. Marburg, 1834.

Müller-Braunau (H.). Intervall-und Akkord-Tabelle, zum Gebrauche beim Studium der Harmonielehre verf. Gr. 4°. Hamburg, Müller, 1898.

Murschhauser (Fr. X.). Academia Musico-Poetica bipartita, oder: Hohe Schule der musikalischen Composition in zwei Theile eingetheilt. Nürnberg, 1721.

La prima parte tratta degli intervalli, delle consonanze, delle dissonanze, dei modi, ecc. — La seconda parte non fu pubblicata

Musmeci (Sac. Zaccaria). Guida teorico-pratica per l'esecuzione delle melodie Gregoriane, cm. 24×16, pag. 108. Prato, Giachetti & C. 1894.

Naderman (Fr. J.). Dictionnaire des transitions pour s'exercer dans l'art de préluder et d'improviser tant sur la harpe que sur le piano. Op. 95. Paris, Naderman, s. d.

Nardis (De). Partimenti dei maestri F. Cotumacci, F. Durante, F. Fenaroli, L. Leo, P. S. Mattei, P. Platania, N. Sala, A. Scarlatti, G. Tritto, N. Zingarelli, raccolti. Milano, Ricordi.

Nassare (Pablo). Fragmentos musicos repartidos en cuatro tratados, en que se hallan reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion. En Zaragoza, 1693. Madrid 1700.

—— Escuela Musica segun la practica moderna, dividida en primera y segunda parte, 2 vol. in-fol. Zaragoza, 1723-24.

Nathan (J.). Essay on the Theory and Practice of Music. London, 1823.

Naumann (E.). The history of music.Translated by F. Praeger; edit. by Rev. Sir F. A. Gore Ousley. In 8°. New-York, Scribner, 1898.

Naumbourg (S.). Agoudath Schirim (chants réligieux des Israélites). Paris, 1876.

Cantiques de Salomon Rossi, suivi d'un choix de ses meilleurs madrigaux, in 4.° Paris 1877.

Nauss (J. X.). Gründlicher Unterricht, den Generalbass recht zu erlernen, worinnen dem Anfänger zum Vortheil, nebst den nothwendigen Regeln und Exempeln, zugleich auch der Fingerzeig mit Ziffern, so wohl im Bass als Discant deutlich gewiesen wird. Augsburg 1751.

Navarra (V.). Brevis et accurata totius Musicae notitia. Panormi, 1702.

Nicola da Capua. Nicolai Capuani praesbyteri compendium musicale ad codicum fidem nunc primum in lucem edidit, notis gallicis illustravit, inedita scriptorum anonymorum fragmenta subjunxit Justus Adrianus de Lafage. Ducessois et Tardif, s. d.

Nicomacus. Manuale d'armonia (vedi in *Meibomius*).

Niecks (Fr.). Introduction to the Elements of Music. London, Augener.

Niedermeyer (L.) **et d'Ortigue**. Méthode d'accompagnement du plain-chant. Paris, Hengel, 1855. Sec. ed. *ibid*. 1876.

Niedt (Fr.). Musikalische Handleitung oder gründlicher Unterricht, vermittelst welchen ein Liebhaber der edlen Musik in kurzer Zeit sich so weit perfectioniren kann, dass er nich allein den Generalbass nach den gesetzten deutlichen Regeln fertig spielen, sondern auch sogleich allerley Sachen Selbst componiren und ein rechtschaffener Organist und Musicus heissen könne. Hamburg, 1700.

Niedt (Fr.). Musikalischer-Handleitung anderer Theil, von der Variation des General-Basses, samt einer Anweisung, wie man aus einem schlichten General-Bass allerley Sachen, als Praeludia, Ciaconen, Allemanden, etc. Hamburg, 1706. Hamburg, B. Schiller, 1721.

—— Friederich Erhardt Niedtens Musikalischer-Handleitung, dritter und letzter Theil, handlend von Contrapunct, Canon, Motteten, Choral, Recitativ Stylo, etc. Hamburg, 1717.

Nierop (Dirck Rembrandt van). Wiskundige Musyka vertoonende de Oorsaecke van 't Geluyt, de redens der Zangtoonen konstig uytgereeckent, etc. Amsterdam, 1659.

Nisard (1) (Théodore). Études sur les anciennes notations de l'Europe (nella Revue archéologique, 9me année. Paris, 1852).

(1) Pseudonimo del Padre Théodule Normand.

—— L'Archéologie Musicale et le vrai chant Grégorien. Ouvrage posthume de Théodore Nisard publié par les soins de M. Aloys Kunc. Paris, P. Lethielleux, 1890, otto pag. non numerate, XIV-429 in 8° gr. con due tavole litografiche.

Nivers (G. G.). Traité de la Composition de musique. Paris, 1667. *Ibid.* Ballard, 1688. Amsterdam, Roger, 1697.

Nucius (Fr. J.). Musicae poeticae, sive de compositione cantus praeceptiones absolutissimae, nunc primum a F. Nucio, Gorlicensi Lusatio, abbate Gymielnicensi in lucem editae, typis Crispini Scharffenbergi, typographi Nissensis. Anno MDCXIII.

Oakey (Georges). Text-Book of Counterpoint. London, s. d,

—— Text-Book of Harmony-Analysis in-8°, London, Curwen.

—— Key to the Exercises in Text-Book of Harmony in-8.° London, Curwen, 1900.

Oberhòffer (H.). Harmonie-und Compositionslehre mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel in Katholischen Kirchen. Luxemburg, Heintze, 1860.

O' Curry. Lectures on the manners and customs of the ancient Irish, with an Introduction by prof. Sullivan. 3 vol. in-8°. London, Dublin, 1873.

Odington (Walter). De speculatione musicae (apud Coussemaker Script).

Oliver (Edward). A new Manual of Thorough Bass, and text book of Musical Theory. Boston, Ditson & C., s. d.

Orldryus (J.). Practicae musicae utriusque praecepta brevia eorumque exercitia valde commoda, ex optimorum musicorum libris ea duntaxat quae hodie in usu sunt, studiose collecta. Dusseldorpii, Jacobus Bathenius excudebat, 1557.

Orlandini (C.). Dottrina musicale esposta in sei ragionamenti scientifici. Bologna, 1844.

Ornitoparchi (Andreas). Ostrofranci Meyningensis, artium Magistri: Musicae activae Micrologus, Libris quatuor digestus, omnibus Musicae studiosis non tam utilis quam necessarius. Excussum est hoc opus: denuo castigatum: recognitumque: Lipsiae, in aedibus Valentini Schumanni: Calcographi solertissimi: mense aprili, anni Virginei Partus undevigesimi supra sesquimillesimum.

Seconda edizione, Colonia 1538. — Terza edizione, Colonia, 1540. Nel 1609 fu pubblicata la traduzione inglese di Dowland.

Orsini (Aless.). 12 Studii d'armonia pratica. Roma, s. d.

Orsini (Antonio). Norme per apprendere la composizione musicale ed il contrappunto. Napoli, De Angelis, s. d.

Ortigue (J. L. D'.). Introduction à l'étude comparée des tonalités et principalement du chant grégorien et de la musique moderne. Paris, Potier, 1853.

Dictionnaire de plain-chant et de musique d'église au moyen âge et dans les temps modernes, in 8°, Paris, 1854.

Osburg (W.). Vedi Heinze und Osburg.

Ouseley (Fr. A. G.). A Treatise on harmony. London.

Pacini (G.). Corso teorico pratico di lezioni d'armonia, Milano, Ricordi.

Pacioli (Luca). Diuina proportione Opera a tutti glingegni perspicaci e curiosi necessaria Oue ciascun studioso di philosophia: Prospectiua, Pictura, Scultura: Architectura, Musica: e altre Matematice: Suauissima: sottile: e admirabile doctrina consequira.... etc. Venetiis. impressum per Paganinum de paganinis de Brixia.... Anno... MDVIIII (1509). Klen, Junii, in-fol.

Padovani (Giov.). Joannis Paduanii Veronensis Institutiones ad diuersas ex plurium uocum harmonia cantilenas, siue modulationes ex uariis instrumentis fingendas, formulas pene omnes ac regulas, mira et perquam lucida breuitate complectentes, Veronae, apud Sebastianum et Joannem fratres a Donnis, 1578.

Palmer (H. R.). Theory of Music: being a practical Guide to the study of Thorough-Bass, Harmony, Musical Composition and Form, etc. Cincinnati, John Church & C. s. d.

Panseron (A.). Traité de l'Harmonie pratique et des modulations — à l'usage des Pianistes. Paris, Brandus, 1865.

Paolucci (P. Giuseppe). Arte Pratica di Contrappunto dimostrata con esempii di varj Autori e con osservazioni. Venezia, Antonio De Castro, 1765, *ibid*, 1772.

Papius (A. De Paep). De consonantiis, seu pro Diatessaron libri duo. Antuerpiae, 1568, *ibid*, ex officina Christophori Plantini, 1581.

Parisini (F.). Trattato elementare d'armonia. Bologna, Società Cooperativa Azzoguidi, 1879.

Parran (A.). Traité de Musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la Composition. Paris, 1636, *ibid*, 1646.

Parry (C.). The Evolution of the Art of Music. London, Trübner

Parry (John). The welsh harper, in-f. London, 1807.

Parsons. The Indoostani choral Book or Swar Sangrah. Benares, 1861.

Pasquali (N.). Thorough-Bass made easy, or practical Rules for finding its various Chords with little trouble. London, s. d. (1751).

—— La Basse continue rendue aisée, ou Explication succinte des Accords que le clavecin renferme; de la meilleure manière de les combiner; et des règles générales et spéciales de l'accompagnement, etc. Amsterdam, chez F. Hummel, s d.

(testo francese e olandese).

Patau (E.). Science et musique, ou les Règles de l'art musical justifiées à l'aide de la science. Paris, Delagrave, 1867.

Pauer (E.). Musical Forms (Novello, Ewer und Co's Music Primers, edited by doctor Stainer). London, Novello Ewes and Co's, s. d.

—— Elements of the Beautiful in Music (N. E. and Co's M. P. edited by doctor Steiner). London, Novello Ewer and Co's, s. d.

Paul (O.). Lehrbuch der Harmonik. Für musikalische Institute, Seminarien und zum Selbstunterrich verfasst. Leipzig, B. & H., 1880.

—— A Manual of Harmony for use in Music-Schools and Seminaries and for Self-Instruction. Translated from the latest German edition by Th. Baker. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885.

P. B. F. M. J. avec la collaboration de **J. M. F. M. J.** Cours intuitif d'Harmonie et d'accompagnement divisé en 4 parties. L'étude des accords et de leur enchainement; La modulation et l'improvisation; L'accompagnement de la mélodie; L'harmonisation du Plainchant. Leipsic, Breitkopf & Härtel, 1887. Deuxième édition. Gr. 8°. Paris, Fischbacher.

Pearsall (R. L.). An Essay on consecutive fifths and octaves in counterpoint. London, Novello, s. d.

Peck (J.). Advice to a Young Composer, or short essay on vocal harmony. London, 1811.

Pelicani (G. B.). Perchè nelle cantilene si adoperi la quinta diminuita e la quarta superflua, e non questa diminuita e quella superflua; come altresì per qual ragione si rigetti ogni sorte di intervallo, o sia superfluo, o sia diminuito dell'ottava. Nelle prose dei signori Accademici Gelati di Bologna, 1679.

Pembaur (J.). Harmonie und Melodielehre. Praktisches Lehrbuch mit vielen Beispielen der hervorragendsten Komponisten. Zweite Auflage. Leipzig, 1901, Hermann Seemann Nachfolger.

Penna (P. M. L.). Li primi albori musicali per li studiosi della Musica figurata. Prima parte, Bologna, 1656, *ibid*, 1672, *ibid*, 1674.

Seconda parte, Venezia, 1678. La terza parte, pubblicata con le due prime, in Venezia nel 1684, tratta, in 17 capitoli, del Basso continuo, o, come dice l'autore, « del suonare l'Organo sopra la Parte. »

Altra edizione del 1696.

Pepusch (J. Chr.). A short Treatise on harmony, containing the chief rules for composing in two, three and four parts dedicated to all lovers of music, by an admirer of this noble and agreable science. London, 1730.

Seconda edizione, 1731.

Perne (Fr. L.). Cours élémentaire d'Harmonie et d'Accompagnement, composé d'une suite de leçons graduées, presentées sous la forme de thèmes et d'exercices, au moyen des quels on peut apprendre la composition vocale et instrumentale, Paris, 1822.

—— Introduction à la musique du châtelain de Coucy, mise en notation moderne, avec accompagnement de piano (*dans l'ouvrage de* Fr. Michel: Chansons du châtelain de Coucy, revues sur les manuscrits, gr. in 8°, Paris, 1830).

Perraud. Essais sur la musique. Lyon, 1873-1877.

Petermann. Ueber die Musik der Armenier. (*in* Zeitschrift der deutschen morgenlandischen Gesellschaft. vol. V. Leipzig, 1851).

Petit (A.). Compendium musicae descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini Des Prés, in quo praeter coetera tractantur haec: I° De modo ornate canendi; II° De regula contrapuncti; III° De compositione. Nurnberg, 1532.

Petri (J. S.). Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1782.

Petrini (F.). Système d'harmonie. Paris, chez Louis, 1796.

—— Étude préliminaire de la Composition, selon le nouveau système d'harmonie en soixante accords. Paris 1810.

Philipot (Jules). Traité populaire d'Harmonie, de Composition et d'Orchestration, précédé d'un Exposé des principes élémentaires de l'acoustique physique. Paris, Léon Grus, E. Marpon et G. Flammarion, avril, 1890, XXXI-137, in-f.

Picchianti (L.). Principii generali e ragionati della musica teorico-pratica, con tavole. Milano, Ricordi.

—— La scienza dell'armonia e le regole dell'accompagnamento brevemente esposte ed applicate alla prima pratica dell'arte. Firenze, Brizzi e Nicolai, s. d. 3.ª ediz. riveduta e corretta. Firenze, Venturini.

—— Saggio di studii di composizione musicale sopra alcuni partimenti del Fenaroli, offerto ai giovani artisti. Firenze, 1852.

Picerli (Padre S.). Specchio primo (e secondo) di musica, nel quale si vede chiaro il vero e facile modo di comporre di canto figurato e fermo, di fare con nuove regole ogni sorte di contrappunti e canoni, etc. Napoli, Beltrano, 1630 e Nucci 1631, 2 vol. in-4°.

Pintado (Giuseppe). Vera idea della musica e del Contrappunto. Roma, Stamperia di Gioacchino Puccinelli, 1794.

Piperni (A.). Regole per ben trasportare ogni composizione per tutti i tuoni e mezzi tuoni. Napoli, presso Valentino Azzolino, 1759.

Pitoni. Guida Armonica. Roma, 1700.

Pizzati (G.). La Scienza dei Suoni e dell'Armonia, diretta specialmente a render ragione dei fenomeni ed a conoscere la natura e le leggi della medesima, come a giovare alla pratica del contrappunto, etc. Venezia, 1782.

Plane. Cours d'harmonie. Paris, Richault.

Platania (P.), Trattato d'Armonia seguito da un corso di Contrappunto, dal Corale al Fugato, e Partimenti analoghi. Milano, Ricordi.

—— Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere. Opera pratica scolastica, in-4°. Milano, Ricordi.

—— Guida teorica al corso pratico scolastico di fughe e canoni. Palermo, Michele Amenta, 1879.

Plutareus. De Musica, gr. in-8°, edit. Volkmann. Leipzig, 1856.

Podio (Guillermo de). Commentarium Musices, in-8°. Valencia, 1495.

Poirson (Charles). Guide-Manuel de l'orphéoniste. Paris, Hachette, 1868.

Poisot (Ch.). Histoire de la musique en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, in-18, gr. Paris, Dentu, 1860.

—— Cours d'Harmonie en cinquante leçons. Paris, 1871.

Poisson (T. R.). L'Harmonie dans ses plus grands développements ou Théorie de composition musicale. Paris, Meissonnier, s. d.

—— De la Basse sous le chant, ou l'Art d'accompagner la mélodie, et du contrepoint et de la fugue. Paris, Canaux, s. d.

Poissons (?). Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien, dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens et modernes, in-8°. Paris, 1750.

Polzius (J.). De Harmonia musica. Dissertatio. Wittebergae, 1679.

Ponzio (P.). Ragionamenti di musica, ove si tratta dei passaggi delle consonanzie e dissonanzie buoni e non buoni, e del modo di far motetti, messe, salmi, et altre compositioni e d'alcuni avvertimenti per il contrappuntista e compositore, et altre cose pertinenti alla musica. Parma, 1588.

—— Dialogo del Pontio, ove si tratta della Teorica e Pratica di Musica, ed anco si mostra la diversità di Contraponti et Canoni. In Parma, appresso Erasmo Viotti, 1595.

Portmann (J. G.). Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses, zum Gebrauch für Liebhaber der Musik. Darmstadt, 1789.

—— Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Kontrapunkte. Eine Beilage zu jeder musikalischen Theorie. Darmstadt, 1798.

Pothier (Le P. dom Joseph). Les mélodies grégoriennes d'après la tradition, in 4°. Tournay, 1880.

Praetorius (M.). Syntagma musicum. Tomus primus, in quo de musica sacra vel ecclesiastica agitur, in 4°. Wittemberg, 1615.

—— Tomus secundus, de organographia, in 4° Wolfenbüttel, 1619.

Prellezo (Mariano). Curso completo de musica teorico pratico. Madrid, 1851.

Printz (W. C.). Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de consonantiis singulis, das ist, musikalisch Wissenschaft und Kunstübungen von jedweden Concordantien, etc. Dresden, 1689.

Prod'homme (J. G.). L'Enfance du Christ. Le livret, la partition, la critique, avec de nombreux exemples en musique. Paris, Mercure de France, MDCCCXCVIII.

Prout (E.). Harmony, its Theory and Practice. London, Augener.

—— Key to H. its Th. and Pr. London, Augener.

—— Additional Exercices to H. its Th. and. Pr. London, Augener.

—— Key to Add. Ex. to H. its Th. and Pr. London, Augener.

Prout (L.). Side-Lights on Harmony. London, Augener, 1902.

Puig y Alsubide. Réalisation des partimenti et basses chiffrées de Fenaroli. I partie. Paris, Girod.

Puteanus (Erycius). Erich van der Putten. Pallas Modulata, sive Septem discrimina vocum. Mediolanum, 1599. Sec. ed. col titolo: Musathena Hannover, 1602.

Quadri (D.). Lezioni d'Armonia. Napoli, Tramater, 1832.

Seconda edizione. Roma, 1835.

Quilichini (Jean). Leçons élémentaires d'harmonie. Tours, 1875.

Quintiliano (Aristide). De Musica (apud Meib. Ant. Musicae script.).

—— Sur la base scientifique de la musique, analyse des recherches de M. Helmholtz. Paris, 1865.

Radau (R.). L'Acoustique ou les Phénomènes du Son. Paris, Hachette, 1867.

Rahn (B.). L'Harmonie popularisée. Paris.

(Sono 36 fascicoli pubblicati di dieci in dieci giorni, dal 10 novembre 1865 al 30 ottobre 1866).

Raillard (l'abbé). Explication des neumes, ou anciens signes de notation musicale, pour servir à la restauration complète du chant grégorien, in-8°. Paris, s. d.

Raimondi (P.). Bassi imitati e fugati. Milano, Ricordi.

—— Nuovo genere di scientifica composizione; andamenti di basso numerato con una due o tre armonie diverse. Napoli, Cottrau.

Rambach (August Jakob). Ueber Luther's Verdienst um den Kirchengesang. Hamburg, 1813.

Rambosson (Jean Pierre). Les harmonies du Son. Paris, 1878.

—— Histoire des Instruments de Musique. Paris, Didot, s. d. (1897).

Rameau (J. Ph.). Traitè de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels. Paris, J. B. Ch. Ballard, 1722.

—— Nouveau système de Musique théorique où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique pour servir d'introduction au Traité d'harmonie. in-4.° Paris, Ballard, 1726.

—— Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue, à l'aide de laquelle on peut devenir savant compositeur, même sans savoir la musique. Paris, Boivin, 1732.

—— Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique. Paris, Prault, 1737.

—— Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique. Paris, Durand et Pissot. 1750.

—— Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'Art Musical théorique et pratique. Paris, 1752.

—— Élements de musique. Lyon, 1762.

Ramos o **Ramis de Pareja**. De Musica Tractatus, sive musica practica. (Editio altera aliquant. mutata). Bononia, 1482. Edizione accurata da Johannes Wolf. Breitkopf & Härtel. Lipsia, 1901.

Ravenscroft. A brief discourse of true (but neglected) use of characterising the degrees by their perfection, imperfection and diminution in measurable musicke, against the common practice and costom of these times. London, 1614.

Ray (P.). Studio teorico pratico di contrappunto. Milano, Ricordi.

Reber (Henri). Traité d'Harmonie, gr. 8°. Paris, 1862; altra ediz. *ibid.* Colombier, 1873.

Reginonis Prumiensis. Tonarius; apud Coussemaker Script, T. II. pag. 1. De Harmonica institutione; apud Gerb. script, T. I, pag. 230.

Reicha (Anton). Cours de Composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique. Paris, Gambaro, 1818.

Reicha (Anton) Traité d'harmonie pratique ou eours de composition musicale. Paris, H. Lemoine.

—— Trattato d'Armonia compendiato e recato dall' idioma francese nell' italiano dal maestro P. Tonassi, con qualche nota del traduttore. Milano, Ricordi.

—— Trattato d'Armonia, Avviamento pratico agli studii della medesima. Versione italiana di Francesco G. Zingerle. Milano, Ricordi.

—— Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, oder: Ausführliche Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) etc. Französischer und deutscher Text (mit Anmerkungen versehen und übersetzt von Carl Czerny). Hamburg, Aug. Cranz

—— Traité de haute composition musicale. Paris, Richault.

—— Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie. Paris, Richault.

—— Corso di composizione musicale, Napoli, Cottrau.

Reinecke (J.). Harmonielehre oder Generalbass. Ein Leitfaden insbesondere für Seminaristen, Cantoren, und Organisten. Mit ein Vorwort von Carl Reinecke. Gr. 8°. Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1898.

Reinhardt (L.). Kurzer und deutlicher Unterricht von dem Generalbass, in welchem durch deutliche Regeln und leichte Exempel nach dem neuesten musikalischen Stylo gezeigt wird, wie die Anfänger in dieser höchst nützlichen Wissenschaft zu einer gründlichen Fertigkeit auf die leichteste Art gelangen können. Augsburg, 1750.

Reissmann (A.). Allgemeine Musiklehre. Berlin, 1864.

—— Lehrbuch der musikalischen Composition. Berlin. 1866-70.

Relfe (J.). The Principles of harmony. London, Hatchard, 1816.

—— Lucidus ordo, comprising an analytical course of studies on the several branches of musical science; with a new order of thoroughbass designation, etc. London, Preston, 1821.

Renaud (Fr. A.). Le principe radical de la musique et la tonalité moderne, ou la science de l'harmonie basée sur la nature même du son musical. Paris, Tolra & Haton, 1870.

—— Étude sur les diverses interprétations ou évaluations de la gamme diatonique majeure ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut, précédée de notions élémentaires de calcul musical. Paris, Haton, 1871.

—— Du rôle de la science dans l'art musical. Paris, Haton, 1872.

Requeno. Saggio sul ristabilimento dell'arte armonica de' Greci et Romani cantori, 2 vol. in 8°. Parma, 1798.

Reverchon. De la musique. Nouvelle théorie, nouvelle pratique. L'harmonie expliquée revêtant la forme mathématique. Guide du compositeur et du maître de chant, s. l. n. d. (Chambéry, 1873).

Rey (Jean Bapt.). Exposition élémentaire de l'harmonie; théorie générale des accords d'après la basse fondamentale. Paris, 1807 (?).

Riccati (conte G.). Saggio sopra le leggi del contrappunto. Castelfranco, per Giulio Trento, 1762.

Richter (A.). Die Elementarkenntnisse der Musik als Einleitung zur Harmonielehre und mit praktischen Uebungen verbunden. Leipzig, Heffe's Verlag, 1895.

Richter (Fr. X.). Traité d'Harmonie et de Composition, revu, corrigé, augmenté et publié avec 93 planches par Chrétien Kalkbrenner. Paris, 1804.

Richter (E. F.). Die Elementarkenntnisse zur Harmonielehre und zur Musik überhaupt. Leipzig, Br. & H., 1852.

—— Lehrbuch der Harmonie. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1860.

—— Harmony. Translated and adapted by Franklin Taylor from the German. London, J. B. Cramer.

—— Die praktische Studien zur Theorie der Musik. In drei Lehrbüchern. 1 Band. Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für das Konservatorium der Musik zu Leipzig. 19 Aufl. mit Anmerkungen und Ergänzungen versehen von Alfred Richter. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891.

—— Manual of Harmony Translated by John P. Morgan and revised from the latest German edition by Alfred Richter. Second edition, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889.

—— Traité d'harmonie théorique et pratique. Traduit de l'allemand par G. Sandré. Troisième édition revue et corrigée. Leipsick, Breitkopf & Härtel, 1891.

—— Traité d' harmonie. Traduit par E. Brahi. Leipsick, B. & H.

—— Leerboek der Harmonie (J. Hartog). Leipzig, B. & H.

—— Oefeningen ten gebruike bij het Leerboek der Harmonie. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

—— Tratado de Armonia teorico y práctico, vertido al español por Felipe Pedrell. Lipsia, Breitkopf & Härtel.

—— Aufgabenbuch zur Harmonielehre, bearbeitet von Alfred Richter. 12 Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896.

—— Exercices pour servir à l'étude de l'harmonie pratique. Extraits du « Lehrbuch der Harmonie » par Alfred Richter. Texte traduit de l'Allemand et annoté par G. Sandré. Seconde édition. Leipsick, Breitkopf & Härtel, 1890.

Riedt (Fr. W.). Versuch über die musikalischen Intervallen, in Ansehung ihres eigentlichen Sitzes und naturlichen Vorzugs in der Komposition. Berlin, 1753.

Riemann (D. Hugo). Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877.

Riemann (D. Hugo). Studien zur Geschichte der Notenschrift, in-8.° Leipzig, 1878.

—— Die Natur der Harmonik. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

—— Katechismus des Generalbassspiels. Leipzig, B. & H.

—— Vereinfachte Harmonielehre, oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde. London, Augener, 1894.

—— Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

—— Handbuch der Harmonielehre. 2 Vermehrte Auflage der « Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre ». Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888.

—— Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1898.

(Opera importante quanto ingegnosa, che merita l'attenzione degli studiosi. L'A. riduce tutte le armonie, consonanti e dissonanti, alle tre funzioni di tonica, dominante e sottodominante).

—— Geschichte der Musiktheorie in IX-XIX Jahrh. Gr. 8°, pag. 527. Leipzig, Max Hesse, 1898.

—— Katechismus der Harmonie und Modulationslehre. Vademecum der Phrasierung. Leipzig, M. Hesse, 1900.

—— Die Elemente der musikalischen Aesthetik, gr. 8°. Berlin, V. Spemann, 1900.

—— Katechismus der Harmonie und Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz). Leipzig, 1901. Max Hesse's Verlag.

—— Dictionnaire de la Musique Traduit d'après la quatrième édition allemande, revu et augmenté par Georges Humbert. Paris, Perrin.

—— Manuel de l'Harmonie traduit sur la troisième édition allemande. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.

Riepel (Joseph). Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempel abgefasst.

Erstes Kapitel. De Rhythmopoeia, etc. Zweite Auflage. Regensbusg, 1754.
Zweites Kap. Grundlegung zur Tonordnung. Frankfurt & Leipzig, 1755.
Drittes Kap. Gründliche Erklärung der Tonordnuag. *Ibid*, 1757.
Viertes Kap. Erläuterung der betrüglichen Tonordung. Augsburg, 1765.
Fünftes Kap. Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkt. Regensburg, 1768.

—— Bass-schlüssel, das ist: Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die Schöne Gedanken haben, und zu Papier bringen, aber nur klagen, das sie keine Bass recht dazu wissen. Herausgegeben von Johann Caspar Schubarth, Cantor. Regensburg, 1786.

Rieschbieter (W.). Aufgaben und Regeln für Harmonie-schüler. Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Robinson (John). Essay upon vocal music. London, 1715.

Rocchi (Ant.). Istituzioni di musica teorico-pratica. Venezia, 1778.

Rocchi (V.). Op. 48. Del modo diminuito. Supplemento ai Trattati d'Armonia. Milano, Ricordi.

—— Op. 51. 35 Pezzi vocali e strumentali, trascritti nel modo diminuito. Milano, Ricordi.

Rodio (Rocco). Regole di musica, aggiuntovi un trattato di proportioni da D. Gio. Batt. Olifante. Napoli, 1626. (Il Lichtenthal cita altre ediz. anteriori).

Rodolphe (Ant.). Théorie d'accompagnement et de composition à l'usage des élèves de l'école nationale de musique, contenant l'origine des accords divisés en deux classes, l'harmonie naturelle et l'harmonie composée, la Basse fondamentale de chaque accord, et des leçons de pratique. Paris, 1799.

Rognoni (Francesco). Selva dei varii passaggi secondo l'uso moderno. Milano, Filippo Lomazzo, 1620.

Rollet. Méthode pour apprendre la musique sans transposition sur toutes les clefs et dans tous les tons usités, in-f. Paris, 1780.

Röllig (K. L.). Versuch einer musikalischen Intervallentabellen zur Zusammensetzung aller üblichen Tonleitern, Accorde und ihren Verwechslungen, etc. Leipzig, Breitkopf, 1789.

Romette (Jules). Guide de l'harmoniste, Harmonie raisonnée et pratique précédée des notions élémentaires de l'art musical. La Croisière Bollene (Vaucluse) M. J. Romette, 1898.

Rosati (Vincenzo). Studii sull'armonia, pag. 192. Roma E. Perino, 1892.

Rossi (L.). Guida ad un corso di armonia pratica orale.

—— Trattato di accompagnamento. Milano, Ricordi.

Rotter (L.). Harmonologie. Vollständige theoretisch-praktische Generalbass-Harmonielehre in systematischer Ordnung und leicht fasslicher Weise zum Gebrauche angehender Tonkünstler. Hamburg, Aug. Cranz.

Roubier (H.). L'art de préluder et de moduler dans tous les tons majeurs et mineurs, à l'usage des pianistes, organistes, accompagnateurs et chanteurs. Paris, Richault.

Rousseau (J. J.). Dissertation sur la musique moderne, in-8°. Paris, 1743.

Roussier (abbé P. J.). Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale, pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient l'accompagnement du clavier, avec une méthode d'accompagnement Paris, Duchesne, 1764.

Roussier (abbè P. J.). L'Harmonie pratique, ou exemples pour le Traité des ac cords. Paris, 1775.

—— Observations sur différens points d'harmonie. A Génève, 1765.

Rubio (Jacinto). Observaciones y reglas sobre el transporte musical. Mejico, 1856.

Rueff (J. L.). Kurzer, Fasslicher, doch Vollständiger Unterricht zum Generalbass. Ulm. Stettin, 1817.

Ruelle (Ch. Em.). Elements harmoniques d'Aristoxène, traduits en français pour la première fois, d'après un texte revu sur les sept manuscrits de la Bibliothèque impériale et sur celui de Strasbourg. Paris, Pottier de Lalaine, 1870.

—— Traduction de quelques textes grecs inédits, recueillis à Madrid et à l'Escurial: Lettres de Psellus, fragments anonymes sur la musique et sur l'accentuation grecque, table des chapitres du Dynaméron du médecin Elius Promotus. Paris, Durand, 1875.

—— Collection des Auteurs Grecs relatifs à la musique. Nicomaque de Gérase — Manuel d'Harmonique et autres textes relatifs à la musique, traduits en français pour la première fois. Paris, Baus, 1881.

Runciman (J. F.). Old scores and New Readings; Discussions on Musical Subjects, in-8°. London, Unicorn Press, 1898.

Ruta (Michele). Trattato d'Armonia adottato nel Conservatorio di Napoli. Napoli, s. d.

—— Corso Completo di Composizione. Napoli, Cottrau.

—— Annotazioni ed illustrazioni per i partimenti di Fenaroli Napoli, Del Monaco.

Sabbatini (Galeazzo). Regola facile, et breve, per suonare sopra il Basso continuo, nell'Organo, Manocordo, o altro simile strumento. Dalla quale ciascuno da sè potrà imparare da i primi principii quello che sarà necessario per simil effetto. Venezia, per il Salvadore. 1628.

Nuovamente ristampata e corretta, *ibid*, 1644. — Roma, 1669.

Sabbatini (padre L. A.). La vera idea delle musicali numeriche segnature diretta al giovane studioso dell'armonia. Venezia, presso Sebastiano Valle, 1799.

—— Trattato sopra le Fughe musicali, corredato di copiosi saggi del suo antecessore Valotti. Venezia, presso Sebastiano Valle, 1802.

Sacchi (padre Giovenale). Della Natura e perfezione dell'antica musica dei greci e della utilità che ci potremmo noi promettere dalla nostra applicandola secondo il loro esempio alla educazione de' giovani. Dissertazioni III, in-8° di pag. 207. Milano, 1778.

—— Delle Quinte successive nel Contrappunto e delle regole degli accompagnamenti. Milano, per Cesare Orena, Stamperia Malatesta, 1780.

Saetta (Vincenzo). La scienza estetica, trattato d'Armonologia, e prescrizione del gusto per divenire vero compositore, filosofo e pratico. Napoli, s. d.

Saint-Lambert. Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et de quelques autres instruments, in-4° obl. Paris, 1680.

Saint-Saëns (Camille). Harmonie et Mélodie. Troisième Édition. Paris, Calmann Lévy, 1885, pag. XXXI-318.

In questo volume l'illustre autore raccolse ventidue suoi scritti di critica, storia, estetica ed acustica.

Sala (Nicolò). Regole del Contrappunto pratico. Napoli, Stamperia Reale, 1794.

Una traduzione francese di quest'opera fu pubblicata dal Choron a Parigi.

Salette (De La). Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne. Paris, 1810.

Saladini (Girolamo). Nuovo Metodo delle proporzioni Geometrica-Aritmetica ed Armonica. Bologna, 1761.

Saladino (M.). Piccolo Trattato teorico-pratico d'Armonia. Milano, Ricordi, 1896.

Salinas (Fr.). Francisci Salinae Burgensis, abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicae professoris. De Musica libri septem, in quibus ejus doctrinae veritas tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhytmum pertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur et demonstratur. Cum duplici Indice capitum et rerum. Salmanticae, excudebat Mathias Gastius, 1577.

Salvador (Daniel) Grammaire philarmonique, ou cours complet de musique, contenant la pratique et la théorie de la mélodie et de l'harmonie. Bourges, Manceron, 1837-38.

Samuel (Adolphe). Cours d'harmonie pratique et d'accompagnement de la basse chiffrée. Bruxelles, Schott.

Sanctis (Cesare de). La Polifonia nell'arte moderna. Trattato d'Armonia. Introduzione. Parte prima: Armonia diatonica. Parte seconda: Armonia cromatica. Parte terza: Enarmonia. Milano, Ricordi.

Sandré (G.). Traité complet de contrepoint d'après E. F. Richter. Paris, Fischbacher.

—— Traité pratique de composition musicale depuis les premiers éléments de l'harmonie jusqu' à la composition raisonnée du quatuor, etc. in-8°. Paris, Fischbacher.

Savard (M. G. A.). Manuel d'Harmonie. Paris, Girod, s. d. Paris, Maho, 1857.

—— Cours complet d'Harmonie théorique et pratique (en deux volumes). Paris, Girod, s. d. Paris, Maho, 1853.

—— Études d'harmonie pratique. Partimenti progressifs, basses et

chants donnés pour l'emploi des différents accords et des divers artifices harmoniques. Paris, Girod.

Savard (M. G. A.). Idem. Harmonie réalisée. Paris, Girod.

—— Principes de la musique et méthode de la transposition. Paris, 9e édition.

Saurin (D.). La Musique théorique et pratique dans son ordre naturel. Paris, Ballard, 1722.

Sauzay (Eug.). École de l'accompagnement. Paris, Firmin-Didot.

Scaletta (Orazio). Primo Scalino della Scala di Contrappunto. Introduttione Breuissima Vtilissima et Facilissima, Per Principianti à cosi illustre virtù. Nouamente posta in luce. In Milano. Appresso Filippo Lomazzo, 1622.

Schaertlich (J. Ch.). Harmonielehre. Potsdam, Riegel, 1839.

Scheibe (J. A.). Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten. Hamburg, 1739.

—— Ueber die musikalische Composition. Erster Theil: Die Theorie der Melodie und Harmonie. Leipzig, bey Schwickert, 1773.

Il solo primo volume fu pubblicato.

Schicht (J. G.). Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System entworfen und mit Beispielen erläutert. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1812.

Considera la dominante come base dell'accordo perfetto *sol, si, re*, dell'accordo di settima *sol, si, re, fa*, dell'accordo di nona *sol, si re fa, la*, di undecima *sol, si, re, fa, la, do* e di tredicesima *sol, si, re, fa, la, do, mi.*

Schildknecht (Joseph). Begleitung zum ordinarium Missae für Orgel oder Harmonium, Zum Kirchlichen und Unterrichts-Gebrauche. Regensburg, Alfred Coppenrath, 1898.

Schilling (Gust). Polyphonomos, oder die Kuntst in 36 Lectionen sich eine vollstaendige Kenntniss der musikalischen Harmonie zu erwerben. Stuttgart, Weise, 1839.

—— Allgemeine Generalbasslehre, mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker, Organisten und gebildete Dilettanten. Darmstadt, L. Pabst, 1839.

Schmidt (Heinrich). Johann Mattheson, ein Förderer der deutschen Tonkunst, im Lichte seiner Werke. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897.

Schneider (J. Ch. Fr.). Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst. Leipzig, Peters, 1820. Sec. ed. 1827.

—— Elements of musical Harmony and composition. London, 1828.

Schneider (W.). Das Moduliren, oder leichtfassliche Anweisung durch einen einzigen Accord schnell und natürlich in die nahen und entferntesten Tonarten auszuweichen. Leipzig. Frise, 1834.

L'accordo adoperato è sempre quello di settima diminuita.

Schreyer (Chr. H.). Neue Generalbass-Schule oder geist verein fachter Grundsaetze des Generalbasses, für den Selbstunterricht, mit 100 praktischen Beispielen. Meissen, Goedsche 1821.

Schoeter (Chr. G.). Deutliche Anweisung zum Generalbass in-bestaendiger Veraenderung des uns angebornen harmonischen Dreiklangs mit zulaenglichen Exempeln. Halberstadt, J. H. Gross, 1772.

Schubiger (Le P.). Spicilegien. Histoire de l'école de chant de Saint-Gall, Du VIII^{e} au XII^{e} siècle. Traduit de l'allemand par Brifford, n-8°, 1856.

Schucht (J. Fr.). Grundriss einer praktischen Harmonielehre· Leipzig, Kahnt.

Schumann (Robert). Écrits sur la Musique et les Musiciens, traduits par Henri de Curzon, 2 vol. Paris, Fischbacher, 1894-98.

Schütze (F. W.). Praktisch-Theoretische Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre. Dresden, Arnold, 1835 (con un fascicolo di esempii).

Schwing (Henry). New Exercises in the Construction of Melodies. Dresden, J. Günther.

L'opuscolo è stampato in inglese e in tedesco.

Scorpione (Fra Domenico). Riflessioni Armoniche. Opera quinta. Napoli, De Bonis, 1701.

Sechter (Simon). Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Erste Abtheilung: Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern in vier Theilen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1853.

Selvaggi (G.). Trattato d'Armonia, ordinato con nuovo metodo, etc. Napoli, Miranda, 1823.

Serra. Introduzione armonica sopra la nuova serie dei suoni modulati oggidì. Roma, 1768.

Serre (J. A.). Essais sur les principes de l'harmonie. Genève, 1753.

—— Observations sur les principes de l'harmonie, occasionées par quelques écrits modernes sur ce sujet, et particulièrement par l'article *Fondamental* de Mr. d'Alembert dans l'Encyclopédie; le Traité de théorie musicale de M. Tartini; et le Guide harmonique de M. Geminiani. A Genève, 1763.

Seydler (Th.). und **Dost** (Br.). Material für den Unterricht in der Harmonielehre zunächst für Seminarien. Heft 1-3 von Th. Seydler. Heft 4-6 von Br. Dost. 1 Heft 2 Aufl. 1890. 2 Heft 1892. 3 Heft 1886· 4 Heft 1885. 5 Heft 1837. 6 Heft 1887. Leipzig. Breitkopf & Härtel, Altra edizione, *ibid.*, 1901.

Shepard (F. H.). How to modulate. A simple and systematic guide in modulating from any key to any other: and a review of

the principles of artistic modulation as applied in general composition. Second Edition. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1890.

Shield (William). Introduction to Harmony. London, 1794.
Seconda edizione: Londra, Robinson, 1800.

—— Rudiments of Thorough Bass. London, (s. d.).

Sicard (F.). Traité de transposition. Paris et Nantes, 1852.

Siebeck. Kleine Compositionslehre. Tübingen, 1850.

Siegmayer (J. G.). Theorie der Tonsetzkunst. Berlin, in Commission bei Wilhelm Logier.

Silcher (Fr.). Harmonie und Compositionlehre, etc. Tübingen, 1851.

Simon (C. A.). Anweisung zum Generalbass; zweite Auflage, deutsch und polnisch. Posen bei Simon, 1824.

Simpson (Ch.). Chelys, minuritionum artificio exornata: sive Minuritiones ad Basin, etiam ex tempore Modulandi Ratio. In tres partes distributa. Authore Christophoro Simpson. Editio Secunda. London, Printed by W. Godbin, 1667.

Smethergell (J.). A Treatise on thoroughbass. London, 1794.

Smith (H). Music. How it came to be what it is. In-12°. New-York, Scribner, 1898.

Smith (doct. J.). Treatise on the theory and practice of Music, with the principles of harmony and composition. London, 1874.

Smith (Robert). Harmonics or the philosophy of musical sounds. London, 1759.

Söchting (E.). Die Lehre des « freien Falles ». Eine Anleitung zu kunstgerechter Tonbildung beim Klavierspiel. Für Lehrer und Schüler gemeinverständlich dargestellt. In-8°. Magdeburg, Wernthal, 1898.

Soler (Anton). La Llave de la Modulacion, y anteguedades de la musica, en que se trata del fundamento necesario para saber Modular. Madrid, Ibarra, 1762.

Somervell (A.). Chart of the rules of harmony for students. Oxford, The Clarendon Press, s. d. (1902).

Sorge (G. A.). Genealogia allegorica intervallorum octavae diatonico-chromaticae, das ist: Geschlechtregister der Intervallen nach Anleitung der Klänge des grossen Waldhorn. Hof, 1741.

—— Ausführliche und deutliche Anweisung zur rational Rechnung, und der damit verknüpften Ausmessung und Abtheilung des Monochord. Lobenstein, 1749.

—— Vorgemach der musikalischen Composition, oder ausführliche-ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum Generalbass, etc., etc. Lobenstein 1745-47.

—— Compendium harmonicum, oder kurzer Begriff der Lehre

von der Harmonie für diejenigen, welche den Generalbass und die Composition studiren, in der Ordnung welche die Natur des Klangs an die Hand giebt, verfast. Lobenstein, 1760.

Sorge (G. A.). Anleitung zur Fantasie, oder zu der Schönen Kunst, das Clavier, wie auch andere Instrumente aus dem Kopfe zu spielen; nach theoretischen und practischen Grundsätzen, wie Solche die Natur des Klanges lehrt, gestellt. Mit 17 Kupfert. Lobenstein, 1767.

Soullier de Roblain (Ch. S. P.). Les Néogammes, essai scientifique d'une nouvelle théorie musicale appliquée au développement du mystère de l'origine des modes et des tons. Paris, Escudier, s. d. (1877).

Sourindro Mohun Tagore. Sangita-Sàra-Sangrahas. (Musicae essentiae collectio). Calcutta, 1875.

Soyer-Willemet (H. F.). Observations sur la gamme mineure. Nancy, Thomas, 1837.

Spataro (Giov.). Errori di Franchino Gafurio da Lodi, da maestro Joanne Spatario, musico bolognese, in sua defensione e del suo precettore M. Bartolomeo Ramis Hispano subtilmente dimostrati. Impressum Bononiae per Benedictum Hectoris, anno Domini MDXXI, die XII januarii.

Il titolo è in italiano, il testo in latino.

Spiess (Meinrad). Tractatus musicus compositorio-practicus. Das ist: musikalischer Tractat, in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur musikalischen Composition aus den alt-und neuesten besten Autoribus herausgezogen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erklärt, und mit untersetzten Exempeln dermassen klar und deutlich erläutert werden, etc., etc. Augsburg, 1746.

Staffa (barone G.). Trattato d'Armonia, Napoli, s. d.

—— Trattato di Composizione. Napoli, s. d.

Stainer (J.). A Treatise on harmony and classification of chords. London, Novello, s. d.

—— The Organ (Novello Ewer and Co' s. Music Primers edited by doctor J. Stainer) London, Novello Ewer and Co' s. s. d.

—— Harmony (N. E. and. C. M. P. edited by etc).

Standish (Orl.). Elementi di Contrappunto. Firenze, coi tipi di V. Batelli e figli, 1836.

Steinert. Taschenbuch der Harmonielehre. (N. 5 der Vieweg 's musikalische Taschen-Bibliothek) in-8°. Quedlinburg, Vieweg.1898.

Stephens (Thomas). The literature of the Cymri, in-8°. London, 1849.

Stiphelius. Compendium musicum in-8°. Naumburg, 1609.

Stölzel (G. H.). Practischer Beweiss, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Notenkünstelleyen gesetzten Canone per-

petuo in Hypodiapente quatuor vocum, viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch nur an Harmonie unterschiedene Canones perpetui a 4 zu machen seyn, 1725.

Stone (Dr.). Scientific Basis of Music (Novello Ewer and Co's Music Primers edited by Dr. Stainer) London, Novello Ewer and Co's s. d.

Stöppel (Dr. Fr.). Neuestes System der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianofortespiel. Frankfurt am Main. Andräische Buchhandlunig, 1825.

Stumpf (doct. Carl). Konsonanz und Dissonanz (Beiträge zur Akustik und Musik-Wissenschaft) gr. 8°. Leipzig, Barth, 1898.

Stumpf (C.) und **Schaefer** (K. L.). Tontabellen enthaltend die Schwingungs zahlen der 12-Stufigen temperirten und der 25-Stufigen enharmonischen Leiter auf C. innerhalb 10 octave in 3 Stimmungen, Leipzig, 1901 J. A. Barth.

Tacchinardi (G.). Saggi di basso numerato e di Contrappunto, da servire di studio preparatorio alla interpretazione della Musica di stile legato. Milano, Ricordi.

—— 50 piccoli Bassi progressivi per lo studio elementare della disposizione a quattro parti. Milano, Ricordi.

—— Metodo per lo studio dell'Armonia. Firenze, Venturini, s. d.

Tapia (Martin de). Vergel de Musica espiritual, especulativa y activa, donde se tratan las Alabanças de la musica y despues los artes del canto llano y contrapunto, en suma y en theorica. Osma, por Fernandez de Cordoba, 1570.

Tartini (Giuseppe). Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'Armonia. Padova, 1754.

—— Dei principii dell'Armonia Musicale contenuta nel diatonico genere. Padova, 1767.

Taylor (John). Text-Book of the Science of Music. London, George Philip, s. d.

(Eccellente lavoro fondato sulla teoria di Day).

Taylor (S.). Sound and Music: an elementary Treatise on the Physical costitution of Musical Sounds and Harmony. London, Macmillan, 1896.

Telemann (G. Ph..). Singe - Spiel - und Generalbassübung. Hamburg, 1737.

Telemann (G. M.). Unterricht in Generalbassspielen. Hamburg, 1773.

Testori (C. G.). La Musica ragionata, espressa famigliarmente in dodici passeggiate a dialogo. Vercelli, 1767.

—— L'Arte di scrivere a otto reali e supplemento alla Musica ragionata (Libro quarto). Vercelli, 1782.

Tevo (Zaccaria). Il Musico Testore *seguito da* l'invenzione delle figure musicali, in 4°. Venezia, 1706.

Thayer (A. W.). L. van Beethovens Leben. 2 aufl. gr. 8°. Berlin, W. Weber. 1900.

Thibaut (R. P.). Les notations byzantines (nel volume: Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris du 23 au 29 juillet 1900. Documents, mémoires et voeux publiés par les soins de M. Jules Combarieu. Solesmes 1901 Imprimerie saint Pierre.

—— Assimilation des Echoi byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs, (nello stesso volume).

Thomas (John). Welsh Melodies 2. vol. in folio. London, 1853.

Tiebach (F.). Die Tonkunst in Kirche und Haus. gr. 8°. Stuttgart' Treuenfeld.

Tiemann (J. P.). Kurze Anweisung zum Generalbassspielen, nebst einer Signaturtabelle. Altona, Kranz, s. d.

Tiersch (Otto). Elementarbuch der Musikalischen Harmonie und Modulationslehre. Berlin, Oppenheim, 1874.

Seconda edizione, *ibid*, 1888.

—— Kurze praktische Generalbass — Harmonie — und Modulationslehre oder: Vollständiger Lehrgang für den homophonen Vokalsatz (streng und frei) in 24 Uebungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879.

—— System und Methode der Harmonielehre, gegründet auf fremde und eigene Beobachtungen mit besonderer Berücksichtigung der neuesten physikalisch — physiologischen Untersuchungen über Tonempfindungen. Leipzig, Breitkop & Hartel, 1868.

Tigrini (Oratio d'Arezzo). Il compendio della Musica nel quale brevemente si tratta dell'Arte del Contrappunto, diviso in quattro libbri. In Venetia, Ricciardo Amadino, 1588.

Seconda edizione, *ibid*, 1602.

Tiron (A.). Études sur la Musique Grecque, le plainchant et la tonalité moderne. in-8°. Paris, imprimerie impériale, 1866.

Ticci (R.). Trattato di contrappunto. Siena, 1845.

Tolomeo (Cl.). Claudii Ptolomœi Harmonicorum libri tres, ex cod, mss. undecim, nunc primum graece editus, in-4°. ed. Wallis, Oxford. 1680.

Tomeoni (Florido) Méthode qui apprend la connoissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement selon les principes de l'école de Naples. Paris, chez l'auteur, s. d.

Tomeoni (Pellegrino). Regole pratiche per accompagnare il Basso Continuo, esposte in dialoghi. Firenze, presso Anton-Giuseppe Pagani e Comp. 1795.

Treiber (J. Ph.). Der accurate Organist in Generalbass. d. i. Neue, deutliche und vollständige Anweisung zum Generalbass, nehmlich die

von den Chorälen: Was Gott thut, das ist wohlgethan, etc., und: Wer nur den lieben Gott lässt walten, etc, durch alle Töne und Accorde dargestalt durchgeführt sind, dass in denselben, zweyen Exempeln alle Griffe, mithin die Signaturen aller Clavium anbey die bequemsten Vortheil zur Faust, gewiesen werden. Jena, und Arnstadt, 1704.

Tritto (Giacomo). Partimenti e regole generali per conoscere qual numerica dar si deve ai varii movimenti del Basso. Milano, Artaria, 1821.

—— Scuola di Contrappunto, ossia Teoria musicale. Milano, presso Ferdinando Artaria, 1823.

Trössler (B.). Traité d'Harmonie et de Modulation, selon les six mouvements de la Basse. Paris, Pleyel.

Troutbeck (Rev. J.). Church Choir Training (Novello Ewer and Co's Music Primers) London Novello Ewer and Co's. s. d.

Trydell (John). Two Essays on the Theory and Practice of Music. Dublin, 1768.

Tschaikowsky (P.). Guide to the practical study of harmony. gr. 8°. Leipzig. P. Jurgenson, 1900.

Turbri (F. L. H.). Corso completo d'armonia. Torino, Magrini, s. d.

Türck (D. G.). Anweisung zum Generalbass. Halle, 1791.
Seconda edizione, *ibid*, 1800.
Terza edizione, *ibid*, 1817.
Quarta edizione, Vienna, Steiner & Comp. 1822.

Tyndall (J.). Le Son. Traduit de l'anglais par M. l'abbé Moigno. Paris. Gauthier-Villars. 1869.

Tzetzes. Die Musik in der griechischen Kirche. Leipzig, 1874.

Ulloa (P.). Musica Universal, ó Principios universales de la Musica. Madrid, 1717.

Urban (C.). Theorie der Musik nach rein naturgemässen Gesetzen. Königsberg, Hartung. 1824.

Valeriani (Valeriano). Consonanze e Dissonanze secondo Tartini ed Helmholtz. « Nella Gazzetta Musicale ». Anno 53°. N. 30. 32. 34. e seg., Milano, Ricordi 1898.

Vallet (G.). Grammaire harmonique, contenant les éléments de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue et de la composition. Paris, Durdilly.

Valotti (P. Fr. A.). Della scienza teorica e pratica della moderna musica. In Padova, Giov. Manfré, 1779.

Van den Putte. Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonicae lectionis usum aptata philologo quodam filo. in-8° Mediolani, 1599.

Vanderdoodt. Harmonie-Leere ten gebruike der organisten. Brussel. 1852.

Vandermonde. Système d'Harmonie applicable à l'état actuel de la Musique, s l. n. d. (Paris, 1778).

—— Second Mémoire sur un nouveau système d'Harmonie applicable à l'état actuel de la Musique, s. l. n. d. (Paris, 1780).

Vanneo (Stefano). Recanetum de musica. Romae, 1533.

Scritta originariamente in italiano, fu tradotta in latino da Vincentius Rossetus.

Varenius (Alanus). Dialogus: De Harmonia, et de Harmoniae elementis. Parisiis, apud Robertum Stephanum, 1503.

Vecchis (De.). Compendio di contrappunto dell'Antica e moderna scuola di Napoli. Napoli. Cottrau.

Venanzi (A.). L'armonia colle sue molteplici applicazioni pratiche. Due vol. (proprietà dell'autore).

—— Metodo completo d'armonia.

Si trova manoscritto nella Biblioteca del R. Conservatorio di musica di Milano.

Viadana (Lodovico). Opera omnia sacrorum concentuum cum basso continuo et generali, organo applicato, novaque inventione pro omni genere et sorte cantorum et organistarum accomodata. Adjuncta insuper in basso generali hujus novae inventionis instructione, et succinta explicatione, latina, italice et germanice. Venezia e Francoforte sul Meno, 1609, 1613 e 1620.

Vicentino (Nicola). L'antica musica ridotta alla moderna pratica, con la dichiaratione, e con gli esempj dei tre generi con le loro spetie, e con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica con molti segreti musicali. In Roma, appresso Antonio Barré, 1555.

Vierling (J. G.). Allgemein fasslicher Unterricht im Generalbass, etc. Leipzig, Richter, 1805.

—— Choralbuch auf vier Stimmen zum Gebrauch bei dem œffentlichen und Privat Gottesdienst. Cassel, 1789.

Vi è aggiunto un breve trattato di basso continuo.

—— Versuch einer Anleitung zum Praeludiren für Ungeübte, mit Beispielen erläutert. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1794.

Vincent (A. J. H.). Introduction au Traité d'Harmonique de Georges Pachymère. Paris, s. d.

—— Notice sur les divers manuscrits grecs relatifs à la musique, Paris, 1847.

—— Quarts de ton et principe harmonique. Paris, 1854.

—— Acoustique. Théorie de la Gamme. Paris, 1858.

Vinée (Anselme). Essai d'un système général de musique (Étude sur la tonalité) in-8°. Paris, Fischbacher, 1901.

Virdung. Musica getuscht und aus gezogen durch Sebastianum Virdung, Priester von Arnberg, und aller Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benennten dreyer Instrumenten, der Orgelen, der Lauten und der Flöten, transferiren zu lernen, in-4° picc. Basel, 1511.

Virnes y Spinola (don José-Joachim). Cartilla harmonica, ò el contrapunto explicado en seis lecciones. Obra original dedicada á su Majestad la Reina nuestra Señora que Dios guarde. Madrid, en la imprenta real, 1824.

Viscarguì. Arte de canto llano, contrapunto y de organo. Saragoza, 1512.

Vivier (A.). Éléments d'acoustique musicale. Bruxelles, Lumay-Vivier.

—— Traité complet d'harmonie théorique et pratique, contenant les principes fondamentaux au moyen desquels on découvre l'origine de tous les accords et les lois de succession qui les régissent. Bruxelles, Katto, 1862.

Vitali (B. G.). Artificii Musicali. In Modana, Eredi Cassiani, 1689.

Vogler (abate G. J.). Handbuch der Harmonielehre und für den Generalbass, etc. Prag, Baath, 1802.

—— System für den Fugenbau, als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungslehre. Nach dem hinterlassenen Manuscript des Autors herausgegeben. Offenbach, bei André, s. d.

—— Inledning til harmoniens hännedom. Stockholm, 1795.

—— Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. Mannheim, 1776.

—— Ueber die harmonische Akustik. Munich, 1807

Vogt (padre M. J.). Conclave thesauri magnae artis musicae, in quo tractatur praecipue de compositione pura musicae theoria, anatomia sonori, musica enharmonica, chromatica, diatonica, mixta, nova et antiqua; terminorum musicorum nomenclatura: musica authenta, plagali, chorali, figurali, musicae historia, antiquitate, novitate, laude et vituperio; Symphonia, cacophonia, psycophonia proprietate, tropo, stylo, modo, affectu et defectu, etc. Vetero-Pragae, 1719.

Volckmar (W.). Harmonielehre. Leipzig, Br. & H., 1860.

Wachs. Petit Traité d'Harmonie. Paris, J. Hamelle.

—— Petit Traité Pratique de Contrepoint et Fugue. Paris, Egrot.

Wade (F. C.). Studies in the Science and History of Music. A concise treatise on the principles of acoustic and tonality; etc. Cleveland, O. by S. Brainard's Sons, 1887.

Wagenseil (J. Chr.). De Sacri Romani Imperii Libera Civitate Norimbergensi Commentatio. Altdorf. J. W. Kohlesius, 1697. (Le ultime 150 pagine).

Wagner (Ernst-David). Musikalische Ornamentik. in-12°. Berlin, 1869.

Waldapfel (O.). Einfach-Wesentliches in Musik als Grundlage musikalischer Kompositorik, sowie Fortsetzung und Schluss zu « Philosophie und Technik in der Musik » und « Ueber das Idealschöne in der Musik », gr. 8°. Dresden, Petzold.

Walker. Historical memoirs of the Irish Bards. Dublin, 1786.

Wallerius (H.). De Sono. Dissertatio. Upsaliae, 1674.

Wallis (John). On the strange effects reported of music in former times. London, 1698.

Walliser (Chr. Th.). Musicae Figuralis Praecepta brevia, facile ac perspicua methodo conscripto, etc, Argentorati (Strasburgo) 1611.

Walther (J. A.). Erlaeuterungen einiger der verwickeltester Ausweichungen nach dem Dominante-Gesetze, wie es in seinen Elementen der Tonkunst, etc. Hof, 1826.

Walther (J. L.). Lexicon diplomaticon cum praefatione Joannis Davidis Koeleri. Gottingen in-fol., 1745-47.

Opera preziosa non solo perchè rarissima ma ancora perchè vi si trovano spiegati alcuni segni musicali dell'XI, XII e XIII secolo.

Walther (Michele). De Harmonia Musica. Witebergae, 1679.

Wanhall (J.). Anfangsgründe des Generalbasses. Wien, Steiner & C., 1817.

—— Anfangsgründe des Generalbasses. Berlin, Schlesinger.

Wanski (J. N.). L'Harmonie, ou la Science des accords à l'usage des élèves.

Warren (Ambr.). The Tonometer: explaining and demonstrating by an easy method, in numbers and proportions, all the 32 distinct and different notes adjuncts or supplements contained in each of four octaves inclusive of the gammut, or common scale of Music, etc. London, 1725.

Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik, etc. Berlin, 1878.

Wautier (E.). Cours de mélodie, théorique et pratique. Paris, 1847.

Webbe (Samuel). Harmony Epitomized or Elements of the thoroughbass. London, s. d.

Weber (Fr. D.). Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses, für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik bearbeitet. Prag, 1830-34.

—— Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere. Mainz, Schott, 1817-21.

—— Allgemeine Musiklehre für Lehrer und Lernende. Darmstadt, 1822.

—— Die Generalbasslehre zum Selbstunterrichte. Mainz Schott, 1833.

Weber (F.). Comprehensive Counterpoint. London, Schott & C. and Novello & C.

Weber (H.). Geschichte des Kirchengesanges. Zurich, Schultess, 1877.

Weber (Johannes). Traitè élémentaire d'harmonie. Paris chez l'auteur.

—— Traité analytique et complet de l'art de moduler. Paris. chez l'auteur.

Weckerlin (J. B. Th.). Musiciana-Extraits d'ouvrages rares ou bizarres, anedoctes, lettres, etc., concernant la musique et les musiciens. Paris, Garnier, 1877.

Weitzler (G. C.). Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgrunde den Generalbass auf den Clavier nach Zahlen zu spielen. Koenigsberg, 1756.

Weitzmann (C. F.). Harmoniesystem. Gekrönte Preisschrift. Leipzig, Kahnt.

—— Der Uebermaessige Dreiklang. Berlin, 1853.

—— Der verminderte Septimen-Accord. Berlin, 1854.

—— Geschichte des Septimen-Akkordes. Berlin, 1854.

Werker. Die Theorie der Tonalität, ein Beitrag zur Gründung eines konsequenten Ton-und Musiktheorie-Systems. Norden und Norderney. Verlag, von H. Braams.

Werkmeister (A.). Harmonologia musica, oder Kurze Anleitung zur musikalische Composition, etc. Frankfurt und Leipzig, 1702.

—— Cribrum musicum, ober musikalisches Sieb, etc. Quedlinburg, 1700.

—— Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder Generalbass wohl koenne tractirt werden etc. Aschersleben, 1698.

Werner (J. G.). Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre etc. Leipzig, Hofmeister. 1818.

Westblad (T.). De triade harmonica. Upsaliae, 1727.

Westerby (Herbert). Chromaticism in Harmony. (*Nel volume:* Proceedings of the Musical Association. 1900-1901 — London Novello and Co. 1901).

Westphal (W.). Theoretisch-Praktischer Leitfaden zur Erlernung, des Generalbasses. Hannover, Hahn, 1812.

Wetzel (F. W.). Vollstaendige Signaturlehre. Halle, Hendel, 1814.

Whitlock (Rev. J. Aston). A Handbook of Bible and Church Music. Part I. Patriarchal and Hebrew Musical Instruments and Terms, The Temple Service, Headings of the Psalms. Part II. A short sketch of Ecclesiastical Music from the Earliest Christian Times to the Days of Palestrina and Purcell. With several Illustrations. Small post 8°, cloth boards. London, Society for Promoting Cristian Knowledge, 1898.

Widmann (Benedict). Generalbass-Uebungen nebst kurzen Erläuterungen, etc. Leipzig, 1859.

Wiese (Ch. L. G. von). Ptolomaeus und Zarlino oder wahrre Gesichtkreis der haltbaren Universalitaeten der Elementar-Tonlehre in den sowohl aelten und neuern Zeiten. Dresden, Hilscher (s. d.).

Wild (M.lle H.). De la formation du mode mineur par l'évolution, la trasformation et la fixité. Préface par M. le Marquis d' Ivry. Paris, Fischbacher, 1898.

Willard. A Treatise on the music of Hindoostan. Calcutta, 1834.

Winterfeld (C. G. A.). Joannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin, Schlesinger, 1834.

— — Der Evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst der Tonsaetzes. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1847.

—— Zur Geschichte der heiligen Tonkunst. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1850.

Wohlfahrt (H.). Katechismus der Harmonielehre. Leipzig, Merseburger.

—— Vorschule der Harmonielehre. Zum Geb auch für Klavierschüler, 10 Auflage. Leipzig, Breithopf & Härtel, 1900.

—— Theoretisch-prakische Modulation-Schule. 4 Auflage. Leipzig Breitkopf & Härtel, 1887.

Wolf (E. W.). Unterricht in allen Theilen der zu Musik gehörigen Wissenschaften, durch practische Beyspiele erläutert, für Liebhaber und diejenigen, welche Musik treiben wollen, besonders aber für diejenigen, denen es an mündlichen Unterricht fehlet. Dresden, 1788.

Wolf (Johannes). Musica Practica Bartolomei Rami de Pareja, Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, 1901, Breitkopf & Härtel.

Wolfenau (A. W. von). Musikalische Scalen, oder Vorstellung der zwölf Dur-und zwölf Molltonarten, etc. Leipzig, 1802.

Wolff (C. A. Herm.). Methodische Unterrichts-Briefe der Harmonie und Compositionslehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.

Wonegger (J. Litavicus). Musicae epitome ex Glareani Dodecachordo. Basileae, per Henricum Petri, mente (sic) martio, anno MDLVII.

—— Musicae epitome ex Glareani Dodecachordo una cum quinque vocum melodiis super ejusdem Glareane Panegyrico de helveticarum XIII urbium laudibus, per Manfredum Barbaricum Coregiensem. Basileae, ex officina Hieronymi Curionis, impensis Henrici Petri, anno MDLIX, mense martio.

Esiste una trad. in tedesco di questa Epitome, stampata pure a Basilea, da Enrico Petri nel 1557.

Wooldridge (H. E.). The Oxford History of Music. vol. I.° The polyphonic period. Part I. Method of musical art 330, 1330. Oxford at the Clarendon Press. 1901. Un vol. di pag. 388 in-8°.

Yernham (J. F.). First Steps in the Harmonisation of Melodies in-8°. London, Novello, 1901.

Young (Matthew). An Enquiry into the principal Phaenomena of sounds and musical strings. London, G. Robinson, 1784.

Zacconi (P. Lodovico). Pratica de musica, utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolarmente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili, in-4° gr. Parte I. Venezia, 1592. Parte II, *ibid*, 1622.

Zamblasi (G.). Acustica e musica. Del trasporto. Roma, 1898, in-8.°

Zarlino (Gioseffo). Istitutioni harmoniche, divise in quattro parti, etc. in folio. Venezia, 1558.

—— Dimostrationi harmoniche. Ven. 1571.

—— Sopplimenti musicali. Ven. 1588.

Zingarelli (N.). Partimenti. Milano, Ricordi.

Zimmermann. Traité d'harmonie, et de contrepoin et de la fugue. Paris, Choudens.

Zumbag (C. De Koesfeld). Institutiones musicae of korte Onderwyzingen zakende de Pracktyk van de Musik; en inzonderheid van den Generalen Bas, of Bassus continuus, benevens de daeruit spruitende gronden van de compositie. Te Leyden, 1743.

INDICE ANALITICO

(I numeri si riferiscono ai paragrafi).